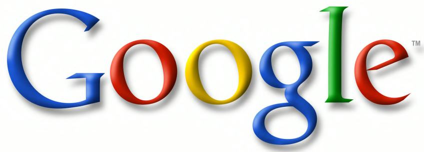






ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

ARCHIVIO
STORICO
DELL' ARTE

DIRETTO

DA

DOMENICO GNOLI

ANNO III - 1890

ROMA
ERMANNO LOESCHER & C.°
Librai di S. M. la Regina

M DCCC XCI

INDICI

I.

SOMMARI DEI FASCICOLI

Fascicolo I-II

Fascicolo III-IV

Fascicolo V-VI

di Ponte Capriasca, **Gustavo Frizzoni**. — Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda (il pseudo Boccaccino), **Wilhelm Bode**.

Nuovi Documenti: Ricerche di antichità per Monte Giordano, Monte Cavallo e Tivoli nel secolo xvi, **A. Venturi**. — Documenti riguardanti Alberto d'Ungheria, Luca Signorelli e Luca da Cortona, **Anselmo Anselmi**. — Tre lettere di Tiziano al cardinale Ercole Gonzaga. — Altre spigolature tizianesche, **Alessandro Luzio**. — Il testamento di Pietro da Cortona, **G. Coceva**.

Recensioni e cenni bibliografici: *Marcel Reymond*, Donatello, **O. Maruti**. — *Giulio Cantalamessa*, Vecchi affreschi a S. Vittoria in Matenano attribuiti a Gentile, **O. Maruti**. — *Antonino Maresca*, Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Naccherino, **O. Maruti**. — *Gaudenzio Claretta*, Le peripezie del celebre quadro di Van Dyck del principe Tommaso di Savoia e dei famosi arazzi rappresentanti gli amori di Mercurio, **O. Maruti**. — *Bernardo Morsolin*, Giorgio Capobianco, **O. Maruti**. — *Raffaele Erculei*, La sezione retrospettiva d'arte nella esposizione di Barcellona, **O. Maruti**. — *Filippo Raffaelli*, Guida artistica di Fermo, **O. Maruti**. — *Cesare Pinzi*, Guida dei principali monumenti di Viterbo, **O. Maruti**. — *Carl Aldenhoven*, Herzogliches Museum zu Gotha. (Katalog der herzoglichen Gemäldegalerie), **O. Maruti**. — *Gustavo Uzielli*, Leonardo da Vinci e tre gentildonne milanesi del secolo xv, **O. Maruti**. — *A. Genolini*, Catalogo della collezione N. Bianco di Torino: quadri antichi, **O. Maruti**. — *Mariano Borgatti*, Progetto di sistemazione dei dintorni di Castel S. Angelo di Roma, **O. Maruti**. — *Archimede Sacchi* e *Giovanni Ceruti*, Il palazzo del Comune detto « Arengario » in Monza, **O. Maruti**. — *Charles C. Perkins*, Cyclopedia of painters and painting, **O. Maruti**. — *Emilio Borbonese*, Castelli risorti, **O. Maruti**. — *Giuseppe Biadego*, L'arte degli Orefici in Verona, **O. Maruti**. — *Paolo Zampi*, Notizie sui lavori di restauro eseguiti per la copertura del duomo d'Orvieto, **O. M.** — *Tommaso Sandonnini*, Del Padre Guarino Guarini chierico regolare, **N. Baldoria**. — *A. Schmarsow*, Antonio Federighi de' Tolomei, ein sienesischer Bildhauer des Quattrocento, **C. de Fabriczy**. — *F. Wickhoff*, Ueber die Zeit des Guido von Siena, **C. de Fabriczy**. — *H. Thode*, Correggio's Madonna von Casalmaggiore, **G. Coceva**. — *Paul Ziegler*, Catalogue de la collection Richards, **C.** — *Wilhelm Bode*, Versuche der Ausbildung des Genre in der florentiner Plastik des Quattrocento, **G. Coceva**. — *Franz Wickhoff*, Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche, **C.**

Miscellanea: La Croce Coperta, **L. Manzoni**. — Verona: Palazzo Guastaverza, ora Malfatti, **N. B.** — Porta dell'antico palazzo Vimercati, ora dei Filodrammatici in Milano: vendita progettata, **N. B.** — Palazzo Angaran in Vicenza, **N. B.** — Cappella del Mantegna nella basilica di S. Andrea in Mantova: riparazione ai dipinti del Mantegna e della sua scuola, **N. B.** — Una « Pace » nel S. Petronio di Bologna, **Giulio Cantalamessa**. — Recenti acquisti del museo Poldi Pezzoli in Milano, **Gustavo Frizzoni**. — Riparazione all'affresco di Ambrogio da Fossano detto il Borgognone, nel catino dell'abside della chiesa di S. Simpliciano in Milano, **E. A.** — Palazzo Da Mula nell'isola di Murano (laguna veneta): conservazione, **E. A.** — Lavori di restauro alla basilica di Loreto, **E A.** — Palazzo Spinola de' Marmi ora in possesso dell'Opera Pia della Casa in Genova, **E. A.** — Sculture italiane recentemente acquistate dal Museo di Berlino, **C.** — Luciano da Laurana e il palazzo prefettizio di Pesaro, **C. de Fabriczy**.

Prima esposizione della città di Roma: **Ugo Fleres**. — Prima Esposizione italiana d'architettura in Torino, **X.** — Avvertenze. — Necrologia, **A. V.**

Fascicolo VII-VIII

Pitture di maestri italiani nelle gallerie minori di Germania, **Henry Thode**. — Le opere di Mino da Fiesole in Roma, **Domenico Gnoli**. — Lo stanzino da bagno del cardinal Bibbiena, **Hermann Dollmayr**. — La pittura bolognese nel secolo xv, **Adolfo Venturi**.

Nuovi Documenti: Documenti relativi a Baccio Pontelli: suoi onori, sua carica ed opere, suo stipendio e stato economico, **Pietro Gianuizzi**. — Memorie e documenti inediti sulla basilica di Santa Maria Maggiore della Quercia in Viterbo, **Cesare Pinzi**.

Recensioni e cenni bibliografici: *Vittorio Malamani*, Un'amicizia di Antonio Canova: lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara, **E. A.** — *A. Venturi*, L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este, **E. A.**

Miscellanea: Un monumento sepolcrale di Bartolomeo Spani, detto il Clementi, da Reggio, **O. M.** — Affresco del Perugino nella chiesa di S. Sebastiano e Rocco a Città della Pieve, **O. M.** — Quadro di Giacomo Francia ricuperato, **O. M.** — Quadro di Calisto Piazza nel duomo di Lodi, **Bassano Martani**. — Quadri italiani nel museo Willemot a Besançon, **C.** — Vendita della collezione A. Ponsot di Bologna, **C.**

Cronaca artistica contemporanea, **C. Galeazzi**.

Fascicolo IX-X

Il Museo Borromeo in Milano, **Gustavo Frizzoni**. — Lelio Orsi e gli affreschi del « Casino di Sopra » presso Novellara, **Henry Thode**. — La pittura modenese nel secolo xv, **Adolfo Venturi**.

Nuovi Documenti: Fasti gonzagheschi dipinti dal Tintoretto, **Alessandro Luzio**. — Gli artisti fiamminghi e tedeschi in Italia nel xv secolo, **Eugène Müntz**. — Passaporto del Pisanello, **D. G.**

Fascicolo XI-XII

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

III.

INDICE DEGLI AUTORI

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

D

E

F

G

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

Braunschweig

Brescia

Breslavia

LA SCULTURA EMILIANA NEL RINASCIMENTO

I.

MODENA.



ODENA, nelle prime decadi della seconda metà del Quattrocento, non sembra animata dall'attività letteraria e artistica d'altre città italiane, e non prende che debole parte allo slancio della Nazione verso gl'ideali risorti de' tempi classici. La triste eredità di lotte accanite fra le famiglie cittadine, e di guerre con le città limitrofe, ritardò lo sviluppo de' germi nuovi, e s'aggiunsero ancora a ritardarlo e quasi a impedirlo, le gravissime imposizioni dei principi Estensi; [1] più d'ogni altra cosa riuscì fatale a Modena l'accentramento della cultura degli stati estensi in Ferrara. Lo studio modenese, focolare di cultura, non era più che una rovina, dacchè i principi d'Este, per assicurare concorso e fama all' università ferrarese, avevan largheggiato di privilegi ed invitato colà umanisti celebri d'Italia e dotti profughi dalla Grecia. [2] L'umanismo, mancando così del suo tempio, non poteva raccogliersi e diffondersi. Gaspare Tribraco modenese, eletto maestro del Comune, sdegnato di leggere innanzi ad uno scarso uditorio e di trovarsi fra gente ignava ed avversa alle arti liberali, chiama la sua città *luogo da Arpie*, e terra solo cara a Bacco e a Cerere. Quale, egli chiede, de' suoi abitatori sente fremersi in petto l'ardore del canto, ed ama farsi seguace d'Apollo e delle sue amabili fanciulle? [3] Così il Prignani, altro poeta modenese, accolto alla corte di Ferrara, drizza a Modena sua un nembo di mordaci epigrammi, mentre esalta quella città, alla cui protezione, egli scrive, risiede Apollo suonando la chitarra.

Sotto agli strati d'arena e d'argilla era scomparsa, tra il sesto e il settimo secolo, Modena antica. Incastrate ai muri della cattedrale, o sparse nel suo sagrato, o collocate nelle sue cappelle, vedevansi le antichità dissepolte, in gran parte sarcofagi della decadenza, fatti a guisa di tempietti e rassomiglianti a edicole, corrosi dal tempo, abbozzati o mutilati nelle parti. Nè erano molti, a

[1] Le tristi condizioni di Modena a quel tempo ci vengono svelate anche da una lettera scritta al duca Borso dal capitano Luchino Marocelli e dal massaro di Modena Francesco Mosti (Arch. di Stato in Modena. Lettera delli 24 febb. 1471). Avendoli il duca istigati a trarre dai Modenesi *quel più sugo si potesse*, ebbe a risposta che i sei primarii cittadini avevano dichiarato di non aver modo di dar denaro, se i propri beni non avesser venduto. *Tolti quei pochi*, soggiungevano, *non resta altro che non se possa dire un castellazo e uno hospitale.*

[2] Cfr. TIRABOSCHI, Prefazione alla *Biblioteca modenese.*

[3] GIO. SETTI, *Un umanista modenese del secolo* XV. Modena, 1878.

quanto si può inferire dallo scarso numero d'epigrafi raccolte da Ciriaco Anconitano, che tanto s'adoprava, com'e'diceva, per risuscitare i morti. Uno solo di quei sarcofagi non anteriore ai tempi di Onorio, e contenente i resti della matrona Bruzzia Aureliana, risvegliava reminiscenze dell'antica storia e richiamava il nome del fiero uccisore di Cesare; e come Parma si rallegrava che Cassio riposasse fra le sue mura, così Modena, tratta in errore dalle prime lettere dell'epigrafe, vantavasi di possedere le spoglie mortali di Bruto. [1] Ma l'artista innanzi a quei sarcofagi della decadenza non trovava gran campo all'imitazione, e mentre in altre città italiane, aliava fra le rovine il genio dell'era nuova, e i precursori del Rinascimento, ridendosi de' pregiudizi medioevali, vi cercavano i tesori della bellezza, a Modena l'artista trovavasi abbandonato ai voli della sua fantasia creatrice.

Venne a Modena ad affermare il privilegio fiorentino della bellezza plastica Agostino di Duccio nel 1442. Fu lui, non Agostino della Robbia, come dissero il Tiraboschi, il Cicognara, il Borghi, il Cavedoni ecc., che fece l'adornamento di un altare della cattedrale per commissione di Lodovico Forni. Un frammento dell'altare, il paliotto di marmo a bassorilievi, fu poscia incastrato nella facciata della cattedrale volta verso la piazza, e vedesi ancora. [2] È diviso in quattro scompartimenti, e rappresenta quattro scene delle vita di san Geminiano. La prima ci mostra la figlia dell'imperatore Gioviniano, dal santo liberata dallo spirito maligno; si contrae la giovine ginocchioni, e sembra divincolarsi dalle braccia della donna che la tiene stretta. Il taumaturgo, ritto innanzi all'ossessa, la benedice; e il demonio, in figura di fanciullo con le ali di pipistrello (curioso modo di rappresentazione), s'invola, fugge verso l'alto di un fabbricato. La seconda rappresentazione mostra il santo, in atto di ricever doni dall'imperatore; e vedesi, come nell'architrave della porta piccola della piazza, san Geminiano regalato di un calice e di un libro. La terza scena presenta Severo vescovo, tratto prodigiosamente a Modena, mentre pontificava nella cattedrale di Ravenna, ad assistere alle esequie di san Geminiano. Per unità e per drammatica espressione, questa scena è la più accurata e bella del paliotto; ma qui l'artista dovette trovar sussidio da molte simili pietosissime composizioni d'altri che l'avevano preceduto nell'arte. Qui, come in altre composizioni, v'è chi piange amaramente chinato sul feretro; i chierici che affannati cantano pace; i devoti raccolti nella preghiera; e san Severo che compie l'ufficio suo col volto profondamente contristato. La quarta scena rappresenta san Geminiano liberatore di Modena da Attila. Questi a galoppo s'avanza, seguito da un alfiere, sulla cui bandiera è l'insegna di un cavallo sfrenato. San Geminiano guarda sdegnoso, con fiero piglio Attila che s'avanza, e impavido sta fra i guerrieri vestiti di ferro che gli camminano appresso *(tav. 1)*.

Le figure di questi bassorilievi sembrano distribuite in due piani: quelle del piano anteriore sono ad alto rilievo, le altre del fondo invece a bassorilievo, e si potrebbe dire *a stiacciato*. La figura di san Geminiano nel benedire, nell'arrestare Attila, nel ricever doni, è rigida, severa sempre. I tipi in profilo mostrano poco salienti le parti della faccia e un lungo arrotondato mento; molte parti sono più disegnate o incise che scolpite. Carattere questo proprio dello scultore, il quale anche in questi bassorilievi, che sono la prima opera che di lui si conosca, rivela caratteristiche che si rivedono anche ne' suoi lavori dell'età matura, e l'influsso donatelliano fortemente subito. E si vedono difatti, come a Perugia e a Rimini, quelle pieghe ondeggianti disposte in cerchio attorno alle sue figure; e si vede la testa del cavallo di Attila identica a quella del bassorilievo di Brera, proveniente da Rimini, aggiudicato da Charles Yriarte ad Agostino di Duccio. Il nome di questo scultore leggesi tra le cornici dei due inferiori scompartimenti AVGVSTINVS. DE. FLORENTIA. F. 1442.,

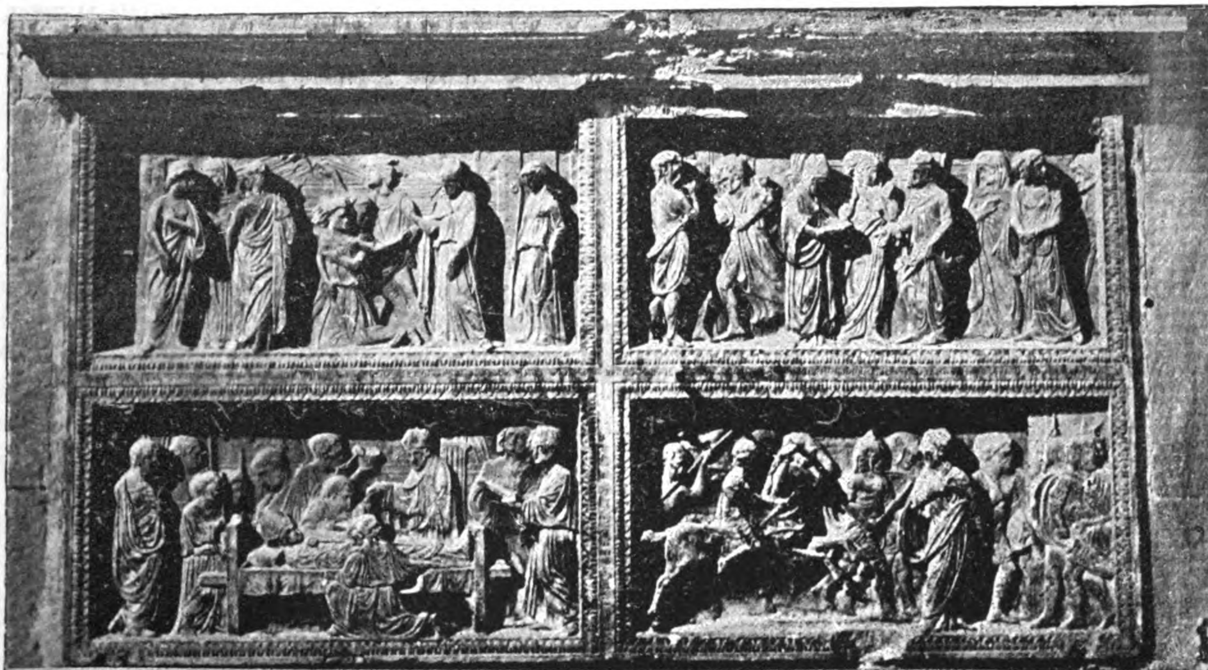
[1] Cavedoni, *Antichi marmi modenesi e notizie di Modena al tempo dei Romani.* Modena, 1828. — Malmusi, *Museo Lapidario Modenese.* Modena, 1830.

[2] Dell'opera di Agostino di Duccio parlano il Rossi nella *Vita di S. Geminiano.* Modena, 1735; il Vandelli nelle *Meditazioni della vita S. di Geminiano.* Venezia, 1738; il Tiraboschi nella *Biblioteca modenese,* vi, 453; il Cicognara, nella sua *Storia della scultura* iv, 240; il Campori nel libro *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi.* Modena, 1855, p. 207; Adamo Rossi nella *cronologia dei lavori dell'artista* (« Giornale d'erudizione artistica ». Perugia, 1875). Infine Charles Yriarte in un articolo intitolato *Agostino di Duccio* (« L'Art. » f. XXIII, 1880).

mentre nel mezzo, tra i due in alto e gli altri al di sotto, leggesi: *Hoc opus egregium Ludovicus Sangui de Furno.*

Il paliotto, che abbiamo descritto, non è l'unica opera che rimanga dell'artista. Noi siamo convinti che ancora gli appartenga il gruppo in marmo conficcato contro alla cattedrale, e rappresentante san Geminiano in atto di tenere un fanciullo pei capelli. Le pieghe de' paludamenti vescovili accartocciate sono identiche ad altri motivi di pieghe che si scorgono nei descritti bassorilievi. Nel gruppo, lo scultore mostra la sua imperizia a fare le figure a tutto tondo, come nello scolpirle ad alto rilievo; non rileva più o meno variamente i piani, secondo il vero; e sembra comprimere, schiacciare tutte le parti delle sue figure entro un piano generale.

Il Borghi suppose che il gruppo marmoreo fosse stato eseguito poco prima del 1570; ma il



Tav. I. — BASSORILIEVO DI AGOSTINO DI DUCCIO NELLA CATTEDRALE DI MODENA

Cavedoni segnò l'abbaglio in cui cadde quell'erudito, osservando come il Parenti ricordasse il gruppo sin dal 1495. Gio. Maria Parenti difatti, scrivendo la vita di san Geminiano, discorre del putto che « essendo montato in epsa torre, loccurentia non intendo, caddi zosa da quella: a cui apparve Sancto Zemignano e pigliandolo per gli capilli il campò da morte: e vedesse chiaramente tal Miraculo gloriosissimo per la sculptura erecta e colchata ad un'habitatione annexa a la Torre per mezo la salina: che è la imagine sua che anchor tiene el putto per gli capilli. » E in seguito lo stesso Parenti, mettendo in versi il suo racconto, scrive:

Calcata al muro verso la salina
limagin santa in marmo appar scolpita
e del fanciullo la mortal ruina
che amaraviglia chi la vede adita
per gli capilli il tien la man divina.
. . . .

Il libro di Gio. Maria Parenti fu impresso pei tipi di Domenico Rocociolo nel 1495; e quindi è evidente che il Borghi cadde in errore, indottovi dalla notizia di altro putto caduto dalla

torre e rimasto salvo, poco prima del 1570. D'altronde lo stile del gruppo marmoreo dimostra di per sè, come questo appartenga alla prima metà del Quattrocento. Il Cavedoni suppose che il fatto del primo bambino caduto dalla torre e ricordato dalla scultura, avvenisse prima del 1261; ma gli argomenti ch'egli usò non sono degni certo d'un uomo di tanta dottrina. Avendo egli veduto nel libro di Gio. Maria Parenti, un'incisione in legno col disegno della torre senza la parte piramidale, ne desunse l'alta antichità del miracolo. Non s'accorse invece che la parte piramidale non si vede nell'incisione, nè in quella nè in altra del libro stesso, semplicemente perchè l'altezza della tavoletta incisa e quella della intera pagina non poteva contenere il disegno, in quella scala, dell'alta torre da capo a fondo. È probabile invece che la data dell'esecuzione del gruppo marmoreo, verosimilmente il 1442 circa, non fosse di molto lontana dal tempo della caduta del primo fanciullo dalla torre. E che il ricordo del fatto fosse ancor vivo verso la metà del secolo XV, si può argomentare dai versi ritmici che leggevansi in un breviario di quel tempo, già esistente presso la Biblioteca Estense:

Laetetur simul aëris
Qua servatur fragilitas
Ruenti de turrigeris
Ripis infanti sospitas.

Accennò bensì il Cavedoni che alcuno credette quel gruppo marmoreo tale da potersi reputare *l'opera di Agostino Fiorentino;* ma non si soffermò a discutere quell'opinione, la quale ci sembra sicura pe' riscontri stilistici co' bassorilievi prossimamente collocati. Esso forse formava parte con quelli dell'altare di Ludovico Forni, ed era probabilmente posto in una nicchia centrale dell'altare medesimo. Nel frammento dello zoccolo del gruppo vedonsi le lettere ...IA F. terminali d'una iscrizione, che potrebbe verosimilmente ricostruirsi AVGVSTINVS DE FLORENTIA F. Nell'incisione del libro di Gio. Maria Parenti sembra che il gruppo fosse sotto un padiglione; oggi invece si vede sulle ali stese d'un angiolo che serve di mensola, ma questo fu posteriormente eseguito.

Tanto oggi rimane a ricordo del precursore fiorentino che arrivò a Modena, e vi portò un raggio d'arte dalle fiorenti rive dell'Arno. Poco mancò che Donatello stesso, il maestro di Agostino di Duccio, segnasse orme incancellabili all'arte modenese con l'erezione d'una statua di bronzo in onore di Borso, marchese di Ferrara. Alla fiera immagine del condottiere Gattamelata che orna la piazza del Santo a Padova, Modena avrebbe potuto contrapporre, se non fossero sorti ostacoli, la statua del duca Borso, magnifico signore in abito di broccato d'oro, sull'alto d'una base marmorea, in atto di far grazie al suo popolo.

Correva l'anno 1450, quando giunse ai Sapienti del Comune di Modena l'annuncio che Lionello d'Este era morto, e che Borso aveva preso le redini del governo. Ordinarono i Savi che Gaspare Rangoni ed altri si recassero a Ferrara per presentare omaggio al nuovo signore. Ritornati gli oratori, e saputosi da essi come Borso avesse tolta la tassa del sale e ridotta di nove denari per staio di frumento la tassa della macina, si decretarono, a segno di riconoscenza, pubbliche manifestazioni di gioia. Le botteghe rimasero chiuse per tre giorni, solenni processioni percorsero le vie, in piazza e per la città si accesero nuovi fuochi, tutte le campane suonarono a festa. Ma perchè il ricordo del lieto avvenimento si perpetuasse, il Consiglio del Comune decretò ancora che sulla piazza dovesse erigersi, in luogo eminente, la statua marmorea di Borso d'Este. Scrissero i Conservatori al principe estense chiedendogli in grazia il ritratto; e a Gherardino della Molza e a Tommaso Cavallerino commisero di ricercare l'artista che mandasse il divisamento ad esecuzione. Gherardino della Molza, nell'anno seguente 1451, alli 8 di marzo, presentò ai Savi Donatello di Firenze; e questi dimostrò loro come meglio fosse far la statua di bronzo che di marmo. Adunatisi di nuovo i padri coscritti, nel giorno appresso, accettarono ad unanimità la proposta di Donatello, ed approvarono con dieci voti contro uno che il monumento fosse affidato alla discrezione de' Sapienti; ma avendo forse quell'uno fatto notare come la prudenza chiedesse prima la discussione della spesa, si fece un'altra votazione, e otto contro tre vollero che non si guardasse a preventivi di sorta.

Donatello si presentò li 10 di marzo in Comune; e il cancelliere nota che *M. Donatellus de florentia taiapreta* si offrì di far la statua di Borso d'Este, dorata a mordente, grande per modo che all'occhio dello spettatore avesse ad apparire al naturale, e nell'abbigliamento e nella posa conforme ai desiderii del principe stesso. Fu convenuto il termine di un anno per l'esecuzione dell'opera; il prezzo in fiorini dugento.

Già alli 12 di marzo Donatello riscuoteva 10 fiorini in acconto, e poscia intraprendeva un'escursione sulle montagne modenesi, insieme con quattro compagni, e con certo Malerba a guida, per ricercare macigni pel basamento della statua onoraria. Il primo di aprile era di nuovo a Modena, ma presto ripartì per Padova, forse lasciando promessa di far ritorno fra breve. Nel 1452, benchè si fosse deliberato di sborsargli ogni mese 25 ducati d'oro, sino all'intero pagamento; benchè certo Bartolomeo Stefanini (inviato allo scultore da Gherardino Molza) di ritorno da Padova, annunciasse, al primo di marzo 1458, che Donatello sarebbe venuto *subito* a far la statua, le trattative caddero senza che ne sia nota la ragione. Forse i Modenesi intiepiditi per le imposizioni a cui Borso ricorse, per trattar degnamente Federico III recatosi a Ferrara e per pagar censi alla imperiale o alla papal Camera, lasciarono in disparte il loro proposito; forse Donatello, combinatosi con gli eredi del Gattamelata, per eseguire il monumento decretato dalla serenissima Repubblica, non pensò più al monumento modenese. Fatto è che *il divo* Borso, venuto in gran pompa a visitar Modena, ebbe graditi doni di forme di cacio e di quartari di vin trebbiano, ma non trovò la statua. [1]

L'ideale della bellezza, a Modena, per la scarsità di esempi e di modelli, non era dunque ancora determinato; e l'artista modenese non ispirato dall'antichità e non ricevendo che deboli impulsi esteriori, doveva svolgere quasi liberamente le sue facoltà: cercare l'individuo, non il tipo; il costume, non la piega; amare la verità più dell'ideale, l'irregolarità più della simmetria, il movimento più della quiete. Guido Mazzoni incarnò queste tendenze, e seppe meglio d'ogni altro specchiare nell'arte le qualità singolari caratteristiche della città sua, e renderci l'espressione genuina e sincera del sentimento popolare.

La famiglia Mazzoni era oriunda da Montecuccolo, castello delle montagne modenesi. Colà abitava fin dal principio del secolo XV certo Guido Mazzoni, il cui figlio Paganino, capitano estense della rocca di Toano, fu ascritto alla cittadinanza modenese nel 1432, ed eletto dal Comune professore di grammatica nell'anno seguente.[2] Un altro suo figlio, Antonio, che fu padre del plastico Guido Mazzoni, fu ascritto più tardi alla cittadinanza modenese, cioè alli 5 giugno 1442.[3] Chi aveva conosciuto la prima famiglia dei Mazzoni, quella di Paganino, chiamò de' Paganini anche la sopravvenuta famiglia di Antonio per quel vezzo popolare di contrassegnare i membri di una famiglia col nome del più noto di essa, vezzo consueto in quel tempo in cui non era ancora generale e divulgato l'uso dei cognomi. Ecco perchè il plastico Guido Mazzoni fu soprannominato de' Paganini, e anche distinto col solo nome di Paganino. Iacopino Lancilotto lo chiamò *Gui di Mazon dito di Paganin;* nel diploma della sua elezione a cavaliere datogli da Carlo VIII, fu chiamato *de' Paganini*; in un'iscrizione d'una sua opera a Parigi, leggevasi: *Opus Paganini Mutinensis;* nel suo testamento delli 9 luglio 1518, è chiamato: *Guido filius olim Domini Antonii de Mazonibus alias de Paganinis;* nella lapide sepolcrale: *Guidonis Paganini alias de Mazonibus.*

Guido Mazzoni cominciò l'avventurosa sua vita di artista facendo maschere, che erano a quanto

[1] Archivio Comunale di Modena. *Copia degli atti della Comunità*, 1412-1455. Trovansi notizie delle trattative fatte dalla Comunità modenese con Donatello sotto le date 16 e 18 ottobre, 5 novembre 1450; 3 agosto 1452; 16 gennaio e 1 marzo 1453.

[2] V. Malmusi, Galvani e Valdrighi, *Le opere di Guido Mazzoni e di Antonio Begarelli e le pitture* ecc., Modena, 1823.

[3] Il decreto di cittadinanza di Antonio Mazzoni trovasi fra gli atti del Comune di Modena. Eccolo:

« Die V. Iunij..... (1442).

« Anthonius Mazoni frater magistri paganini comparuit et petit se creari civem mutinensem.

« Creatum est.

« Estimatum esse L. 6 ».

afferma Tommasino Lancilotto, *portate per tutto il mondo.* [1] Egli fu probabilmente colui che stabilì la fama delle maschere modenesi, commentate poi nelle *Lettere* dell'Aretino, nell'*Apologia di Banchi* di Annibal Caro, nei *Commentari* d'Ortensio Lando, nella commedia intitolata « *Le Maschere* » del Cecchi, ecc. Nel secolo XVI esercitavano l'arte del mascararo a Modena Giovanni Buonomi e i suoi figliuoli Bartolomeo e Francesco. « Fanno lavori », scrive lo Spaccini copiatore del Lancilotto, « di corami cotti eccellentissimi, e ne son stati donati a Papi, Imperatori, Re e a Duchi, etiam al gran turco; per il che sono molto favoriti per tal virtù dal nostro Principe (*Alfonso I*), che quando viene qui sempre alla casa loro gli va a vedere lavorare..... In fare bellissime mascarate non hanno avuto pari, ma finite che erano bruciavano le maschere. Nel disegnare furie di cavalli e soldati all'antica in questo genere hanno fatto benissimo. »

Oggi non ci resta che il ricordo di quell'arte, e perciò non ci è dato di parlare delle maschere del Mazzoni o de' suoi seguaci, le quali dovevano essere certo di una stragrande varietà, prestandosi alle feste profane e alle religiose ad un tempo. Noi però che conosciamo le plastiche del Mazzoni, non possiamo a meno di supporre nelle sue maschere un potente realismo, sia ch'ei personificasse un'idea astratta o riproducesse la grinzosa faccia di un vecchio, o il tipo etnico di un moro pei balli alla moresca, o il tipo ieratico d'un santo per le processioni e i misteri. Dal blasone della famiglia Mascherella eseguito nel secolo XV, che vedesi nel Museo lapidario in Modena, appare che le maschere dovevano coprire a guisa d'elmi, quasi intieramente il capo, come le antiche di Grecia e di Roma: ed è probabile che alcuna di quelle maschere con la bocca a conchiglia, di quelle maschere dionisiache e di Sileno, che gli antichi riproducevano sulle lucerne, nelle gemme, nelle olle, servissero di primitivo modello. Da una lettera di Eleonora d' Aragona, duchessa di Ferrara, appare anche che le maschere di quel tempo dovevano essere guarnite di capigliatura, di barba, di sopracciglia [2].

Il Mazzoni, fabbricatore di maschere, fu per conseguenza direttore di feste pubbliche, di rappresentazioni popolari. L'arte allora quasi per incanto risuscitava i trionfi di Roma, erigeva palazzi fantastici, copriva le piazze di tappeti e di ghirlande; e il popolo accorreva a quelle feste, e provava ebbrezze giovanili.

Una rappresentazione fu diretta dal Mazzoni festaiuolo, al tempo della prima venuta a Modena della duchessa Eleonora d'Aragona, giovane sposa d'Ercole I d'Este. Il comune e le corporazioni avevano fatto del loro meglio per onorare la duchessa: l'accolsero con un trionfo il giorno del suo arrivo, e ne' giorni seguenti la fecero assistere a quintane e corse al pallio. A rompere la monotonia di tali giuochi, Guido Mazzoni rappresentò sulla piazza, per commissione avutane dall'*Arte*

[1] *Cronaca di Tommasino Lancilotto*, pubblicata per cura della Deputazione di Storia Patria dell' Emilia. Tomo X, p. 311: « Lunedì, 17 Nov. 1559: « È morto Mastro Zan Francesco di Sedazare Scudelere de longa infirmità de anni 50 o circa, il quale era povero, et andò a stare a pixon in la casa fu de M. Guido Mazzono el quale haveva nominanza de havere dinari assai per essere stato uno grando tempo con el re Ferdinando de Napole, e quando li Francesi pigliorno Napole al tempo del re Carolo picolo lo menorno in Franza perchè era bon magistro de fare figure de releve de terra cotta e de colorirle che parevano naturale, e questo perchè quando el principiò detto esercizio faceva mascare bellissime che erano portato per tutto el mondo con lo aiuto della sua consorte M.ª Pelegrina di Descalci tutti dui cittadini modenesi e per ditta causa s'era fatto richo e cavallero et haveva acquistato terre le quale della intrata se ne pagava una parte al Monte della pietà per pagare li sallariati, una altra parte per sallario de uno procuratore de poveri e morì senza fioli et lasò la sua roba alli Mazzoni ditti di Paganini e fu seppellito a S.ª Maria del Carmene in mezzo la giesia dove è una bella preda de marmori rossa con la sua arma: Mazzone con un giglio che ge donò el re de Franza, et el preditto maestro Zan Franceschо che andò a stare in casa sua se teno che lui atrovasse li soi dinari perchè ha comprato case e terre de bon pretio, ma dall'hora in sino a questo è sempre stato in malatia tanto che a dì soprascritto è stato sepelito in dita giesia. »

[2] Arch. di Stato in Modena. Lettera della duchessa Eleonora al figlio Ippolito, arcivescovo di Strigonia (13 gennaio 1489). Unitamente alla lettera sta questa nota delle *Mascare che si mandano in Ungheria:*

« Mascare 5 contrafatte, 4 con la barbetta rossa, 2 con la barba negra, 2 saraxine, 4 de omani de tempo, 3 con tutto il collo raza da pelo, 4 con la barba et pelo con tutto il collo, 16 de damixele et damixeli, 10 de barbeta raxa de anni 25, 6 con la barba raxa ala spagnolla. »

della lana, una pantomima molto in uso nei secoli XV e XVI, cioè le forze d'Ercole, l'apoteosi del genio benefico, intrepido riparatore di torti.[1] Videsi l'eroe combattere col leone Nemeo e contro l'idra di Lerna; raggiungere al corso la cerva co' piedi di bronzo e con le corna d'oro; videsi girare per la piazza il carro a forma di nave (che non mancava mai nelle feste, tolto a prestito dalle antiche cerimonie in onore di Iside), e sulla nave Ercole che piantava le colonne nel mare.

Le feste che il Mazzoni doveva dirigere più di frequente erano le religiose, le rappresentazioni di quei drammi conosciuti sotto il nome di Misteri, che eseguivansi nelle piazze, negli atrii dei conventi o nelle absidi delle chiese. Sino dall'anno in cui il vecchio eremita Raniero Fasani apparve a Perugia, e fece rintronare la sua voce fra le discordie delle fazioni e delle plebi, i Modenesi corsero a turbe le vie col flagello, e a migliaia si riversarono sopra Reggio e Parma. Lo spirito di penitenza non si estinse con l'uso della flagellazione; e le persone si raccolsero in gruppi, fondarono confraternite o compagnie, le quali introdussero l'uso delle sacre rappresentazioni: uso che durò sin dopo la metà del secolo XVI.[2]

A Modena era frequente la rappresentazione del mistero di san Geminiano, dapprima ispirato forse ai bassorilievi d'una porta della cattedrale. In piazza, innanzi alla facciata del duomo, erigevansi due piani o tribune, divisi in tanti compartimenti per mezzo di tappezzerie; nel secondo piano, vedevasi san Geminiano orante in un bosco, e nel primo piano, il demonio in atto di afferrare la figlia dell'imperatore Gioviniano, e poi l'imperatore stesso che mostrava la figlia spiritata ai ministri. In seguito vedevasi san Geminiano che aderiva all'invito degli ambasciatori dell'imperatore, e montato su di una nave, aggirarsi su di essa per la piazza, discendere innanzi alle stanze imperiali a scacciare lo spirito maligno dal corpo della fanciulla. Finiva il tutto con un ballo alla moresca, il quale, come dice il Burckhardt, non era che la danza pirrica dell'antichità trasformata nelle Spagne.

Altri misteri, ma conformi in gran parte a quelli d'altre città italiane, venivano rappresentati a Modena; ma quello che più di frequente aveva luogo, e principalmente per opera della Compagnia di san Pietro Martire, era quello della Passione. La schiera dei sacri attori, innanzi al Cristo, che versava sangue dalle aperte piaghe, batteva palma a palma, in quel modo stesso con cui si usava un tempo significare il dolore nelle case dei defunti.

Il Mazzoni, che doveva adattare le maschere agli attori del dramma, riuscì poi potentemente a raffigurare con la creta gli attori medesimi. Alcuni di essi lasciano intravvedere il mascheraio: l'abitudine ch'ei doveva avere di far larga la bocca alle maschere, perchè gli attori del dramma potessero cantare le laudi o i cori, è abitudine ch'ei non abbandona del tutto nelle figure delle sue *Deposizioni;* e la smorfia della maschera talora scontorce il volto di qualcuna delle Marie, che si dispera sulla salma del Cristo. Dall'intagliare le faccie in rilievo, per le stampe di gesso delle maschere, il Mazzoni passò a modellare figure intere; e così dal mascheraio sorse per impulso naturale e quasi istintivo il plastico.

L'arte delle terrecotte, nelle quali il Mazzoni divenne maestro, aveva tradizioni e cultori in Modena. In antico, i vasi fittili quivi fabbricati, simili ai vasi aretini, erano portati anche in lontane regioni, e meritarono che Plinio paragonasse Modena alla greca Tralle.[3] Risorta dall'ignavia medioevale, i torni girarono di nuovo e le paste ceramiche tornarono a colar nelle stampe: i *boccolari* modenesi adornarono gli edifici di Modena e Ferrara di cornici eleganti e di fregi; Giovanni

[1] *Cronaca* di JACOPINO LANCILOTTO: « E a hore 19 in quelo dì (9 giugno 1476) si comenzò una festa d'Erchule bela e degna in piaza con la nave e le colonne le quale si piantano per man d'Erchule in el mare e como con questo lo leone e la serpa e la cerbara e altri zogi beli e degni denance dal ducha e da madama e fela fare l'arte de la lana e fela Gui di Mazon dito di Paganin da Modena. »

[2] TIRABOSCHI, *Notizie della Confraternita di S. Pietro Martire in Modena.* Modena, 1879.

[3] Scrisse Plinio: « Habent et Tralles opera sua, Mutina in Italia: quoniam et sic gentes nobilitantur. Haec quoque per maria terrasque ultro citroque portantur, insignibus rotae officinis » (XXXV, 12). Anche Livio lascia credere che Modena avesse officine di vasi, benchè di lavoro non molto elegante, fin dall'anno di Roma 577, quando fu presa dai Liguri: « Vasa omnis generis, usui magis, quam ornamento in speciem, facta » (XLI, 18).

Tommaso da Monchio modenese nel 1453 si esercitava in Parma nell'arte figulinaria; Galeotto Pavesi o Panesi nel 1463 andò a Parma per eseguire un'ancona con diverse figure di santi, e vi applicò l'invetriatura; [1] Ludovico Corradini nel 1471 a Ferrara faceva quadretti di maiolica a varii colori, con intrecci di vitalbe, pei pavimenti del palazzo di Schifanoia. [2] Tornarono in onore i vasi fittili modenesi, e come Plinio al tempo antico, così Urceo Codro, maestro di Copernico, ne vantava la bella forma, e inviandone alcuni in dono a Luca Ripa, li accompagnava con un epigramma, che così suona:

Non sumus externis manibus fabricata, nec ullis
Ex hoc externis arte minora sumus.
Nos Mutina, herculeo felix dum recta ducatu,
Effinxit manibus materieque sua.
Et, si de proprio laus non vilesceret ore,
Dixerimus, nobis praemia prima dari.

Ma il tempo mise i bei vasi in frantumi, le cornici e i fregi caddero in gran parte sotto le leggi inesorabili del tempo e degli edili, e solo del secolo XV sopravvivono intere le figure del Mazzoni.

Il suo maestro forse fu quel Galeotto Pavesi, modenese, che, come si è detto, aveva finito nel 1463 figure di terra cotta in una cappella del duomo di Parma, e che doveva aver levata gran fama di sè per essere invitato colà dal canonico Oddi. A quel tempo il Mazzoni era giovanetto, e perciò non sembrerebbe inverosimile che l'artista fiorente avesse diretta la stecca del giovane: e quest'induzione acquista anche maggiori probabilità, qualora si pensi che il Mazzoni lavorò presso Parma, nel tempo medesimo in cui Galeotto Pavesi si trovava colà. Ma lasciando a parte quest'induzione per trattenerci sui dati positivi che si raccolgono direttamente dalle opere del Mazzoni, dobbiamo considerare che l'artista non si mostra estraneo dall'influsso padovano, che si esercitava sull'arte ferrarese e sulle scuole da essa dipendenti, sulla modenese fra le altre: e, in particolar modo si distingue il carattere padovano ne' partiti delle pieghe accartocciate. Nella pittura modenese quell'influsso è evidente nelle pitture degli Erri e del Bonascia, ed è naturale che si sentisse anche nella scultura. E tanto più che da Ferrara con l'arte di Domenico Paris, erede della bottega del fiorentino Baroncelli, si diffusero le forme di quella scuola, e a Modena i Lendinaresi, a Ferrara educati, quelle forme importarono.

Il monumento che per primo si ascrive al Mazzoni vedesi non lungi da Busseto, presso Parma, nella chiesa dei Minori Osservanti, detta di S. Francesco. Quella chiesa era stata fabbricata dal signore di quella terra, Pallavicino Pallavicini, personaggio d'alta importanza alla corte degli Sforza. Nel 1475 la chiesa era finita, e fu donata da lui ai Minori Osservanti: ed è probabile che a quel tempo fossero già eseguiti per quella chiesa dal Mazzoni, e il *Presepio* del quale più non resta che una testa caratteristica di vecchio (*tav. 2*) presso il conte Ludovico Cesis di Modena, e le figure della *Deposizione*, che oggi vedonsi ancora al loro luogo, benchè malamente restaurate. [3] Tanto la composizione quanto l'attitudine di quelle figure non è dissimile dalle altre conservate nella chiesa di *S. Giovanni della Buona Morte* in Modena, e su queste perciò ci tratterremo di preferenza.

[1] Nell'*Enciclopedia* dello ZANI sta scritto (XIV, 337): « Nota che a dì primo de augusto anno 1463 feo assettare denanze alo altare de la Capella de Sancta Agata de la Gesia Mazore de Parma una Anchona fatta de terra cotta in vidriata con diverse figure di più Santi, per la qua'e promise a Maestro Galiotto Bocalero di panexi nixi (?) da Modana, el quale al presente habita in la vicinanza di San..... in capite pontis. » Da due rogiti veduti dal cav. Scarabelli, si apprende che il Panesi continuava a dimorare in Parma negli anni 1470 e 1479. Cfr. CAMPORI, *Notizie sulle maioliche*. Pesaro, 1879.

[2] CAMPORI, op. cit.

[3] Al Begarelli venivano attribuite le figure in terra cotta della chiesa dei Minori Osservanti di Busseto, e anche in una iscrizione latina posta sopra la porta maggiore della chiesa nel 1847 si ricorda il nome di quel plastico (V. il giornale *Il Vendemmiatore*, anno secondo, n. 3). Pietro Vitali da Parma nell'opera *Le pitture di Busseto* corresse l'errore.

Nell'antico oratorio, oggi distrutto, dello spedal della Morte, detto di S. Giovanni Decollato, ch'era in prossimità delle antiche Beccherie, per volontà di quella confraternita che accompagnava i condannati alla forca, sin dalla fine del 1477 si diè mano a lavorare pel sepolcro dell' Ospedale e a fabbricare il nicchione, ove dovevasi poi disporre il gruppo di Guido Mazzoni; nel 1478 si fece la graticola da porsi innanzi a quella *Pietà*, nel 1479 si cominciò a trasportarvi le figure ad una ad



Fig. 2 — FRAMMENTO DI UNA *PIETÀ* PRESSO IL CONTE L. CALORI A MODENA

una; in ultimo, nel 1480, sul finir di novembre, il sepolcro era del tutto terminato:[1] e così, dopo il lavoro di tre anni, in quell'oratorio, dove una decorazione di teschi e di stinchi doveva suscitare

[1] Arch. della Confraternita di S. Giovanni, detto della Buona Morte. Estratto dal « Maneggio dell'Ospitale della Morte dall'anno 1436 fino all'anno 1495. »

A c. 121: « Queste sono le spexe fatte in lo Spedale de la morte per Zohano baranzone massaro pecuniario de detto hospedale segondo che se cuntene qui di sotto scripte per sua scriptura zoe..... Spexe adi 2 dito (*de Dexembre 1477*) contanti a uno m° muratore cominzo a murare e fare la volta del sepolcro soldi sey denari 6 e s. 3 d. 6 a pelegrino dalla chade manuale per opere 1 aidare, e contanti soldi duy d. 2 per chioldi per fare el cintolo dela volta de dito hospedale zoe in summa soldi tredexe d. duy — L. - s. 13 d. 2. . .

. . . .

« Spexe adi 9 dexembre 1477 contanti dete a m° Iacomo da carpo muratore livro questo di el sepolcro, et dete opere doe ultra le soprascripte zoe adi 17 mercordi opere 1 adi 18 zobia opere 1 questo di soprascripto a

i lugubri pensieri della morte, sorse il dramma della Passione a concentrarli e a commuovere l'animo dello spettatore.

Il Mistero aveva trovato nel Mazzoni colui che doveva colla stecca sorprenderlo, riprodurlo, eternarlo. Cristo è il centro del dramma: è steso a terra con la testa posata sopra un sasso; con le mani sopraposte; col petto scarno, livido e ossuto, con le membra rigide. Maria inginocchiata lo guarda in atto di disperato dolore e con lagrime; san Giovanni le tocca leggermente la spalla, e protende innanzi la faccia, e fissa il Cristo con occhi spalancati; la Maddalena scapigliata, con le braccia aperte, sembra quasi slanciarsi e cadere sulla salma divina; altre due donne pietose, l'una con le mani serrate sul petto, sembra contenere gl'impeti del cuore e del dolore; l'altra più calma piange tutta assorta nella preghiera. A destra e a sinistra, due vecchi, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea: l'uno guarda esterrefatto e pietoso alla madre del Cristo, l'altro si sforza di trattenere il pianto *(tav. 3)*.

Pochi scultori tradussero in modo più profondo l'espressione del dolore. Quel vecchio con le sopracciglia corrugate, con la fronte solcata da rughe, le labbra ricurve e depresse, il mento in cui scorgesi la contrazione de' muscoli, ch'entrano primi in azione, quando l'uomo si sforza di trattenere le lagrime, è di per se stesso un capolavoro e un modello al fisionomo d'un uomo quasi soffocato dal dolore e prossimo ad uno scoppio di pianto. I costumi sono presi dal vero, e sol-

s. 6 d. 6 lopera a soe spese insoma contanti lira una d. sey. per intero pagamento dele soe opere soprascripte sono 8 a s. 6. d. 6 lopera, libre due soldi dodexe zoe — L. 1. s. - d. VI.

« Spexa adi 29 dito contanti paga a zohanne donzo per braccia doe de tella fina tinta men chovelle e per chioldi che se messe intorno al x͞po del sepolcro e per chiuldi in tuto soldi septe zoe — L. - s. VII. d. »

A c. 124: « Spexe de orio da Corte massaro de lo spedale 1478, soldi duy contanti dete a gui paganino per dare al Bernardo da fiume per una cantinela ala cortina del sepolcro zoe — L. - s. VII. d.

« Spexa el dito adi 19 dito (*dexembre 1478*) contanti paga a franc° capelo per el ferro de la grada libre cinque soldi dexe d. sey — L. - s. II d. »

A c. 125: « Spexe adi 9 de agosto 1479 contanti pago Zohanne baranzone a gui paganino soldi octo per uno vello compro da metere suxo x po in del sepolcro de lo spedale in la botega de marchiono cocho — L. - s. VIII. d.

« Spexe sina adi dito (*7 octobre 1479*) libre sete septe contanti pago per doe castelade de uva li dete pollo cavazzu dacordo per L. tre soldi dexe luna per conto del sepolcro fa in lo spodale de la morte de duc. 60 e paga L. x l'anno de volunta de la cumpagnia (a havere L. 30 per tri anni proximi passati cum lo presente anno: va in conto L. tre de sopra a questo che li a de baldissera pola a di XI de octobre debitore de lo Spedale) — L. VII s. d. »

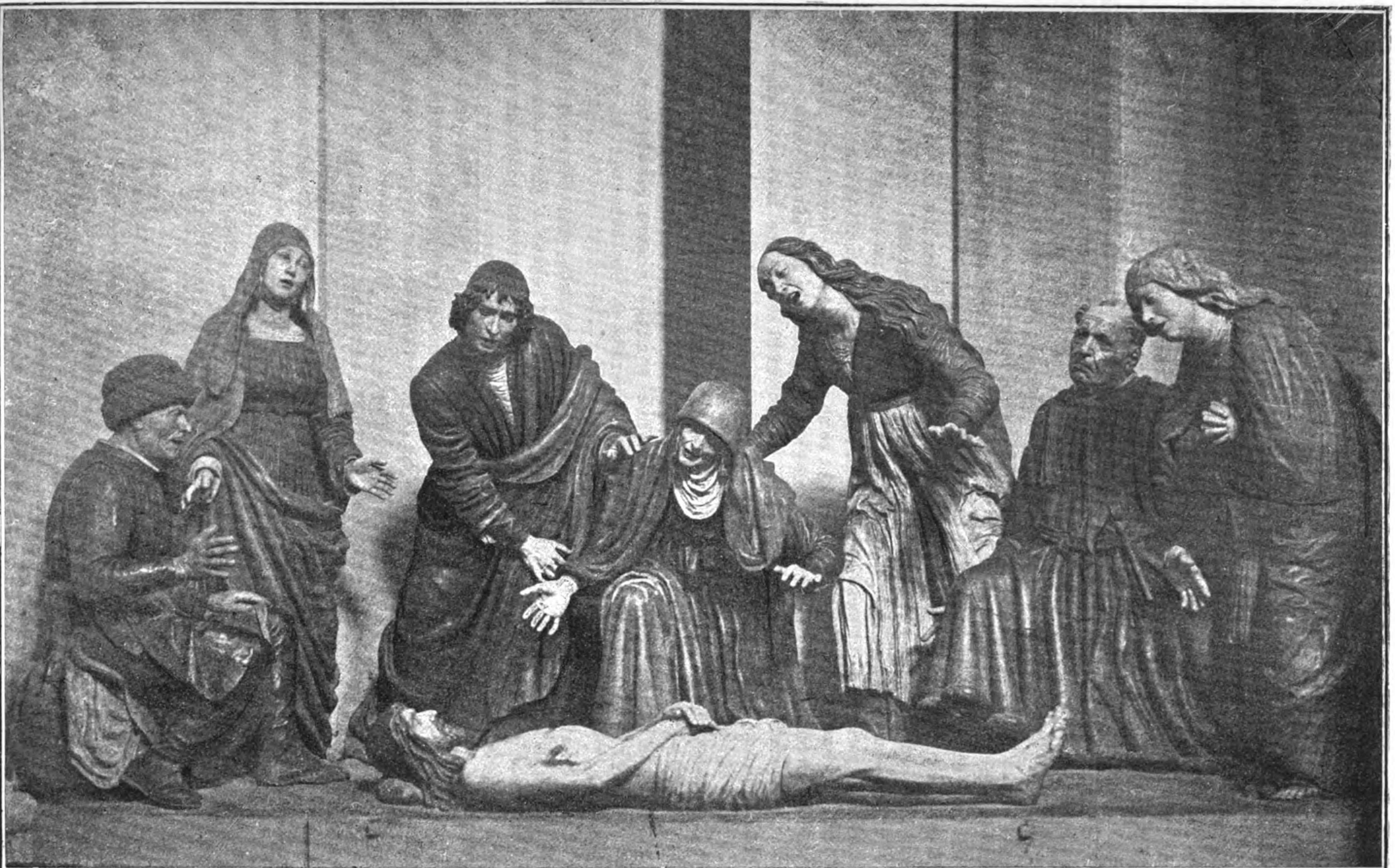
A c. 126 v: « Spexa adi 12 de novembre 1479. venerdi libre sey contanti paga a gui paganino per conto dela factura del dito sepolcro a fato alo spedale dela morte de voluntà dela compagnia li ano promesso L. 30 sina a questo nadale proximo che vene: sic se li a al presente et ogni anno L. x li da la compagnia fino al intero pagamento de ducati 60 monta dito sepolcro — L. 6. s. - d.

« Spexa adi 20 de dexembre 1479 lunedi libra una soldi quatro contanti denari quatro li quali paga de Commissione de tuta la compagnia a S. Nicolo grasseto notaro modenese per la bolla dela Indulgentia concesse monsignore Nicolo da lucha vescovo de Modena del mese presente 1479 al nostro hospitale et al sepolcro de dito hospedale de 40 di e fu quando se partì de qui et andò a lucha perche permutò il suo veschovo de qui de Modena in quello de lucha che havea hinante uno de rezo — L. 1. s. 4. d. 4. »

A c. 128: « Spexe adi 4 de dexembre 1480 lunedi libre trenta contanti questo di paga a gui paganino per parte de pagamento del sepolcro, feni pochi di fa guido predicto in lo spedale dela morte pagate per questo modo zoe libre vinte li pago di mia volunta nicolo zarlatino debitore de lo spedale del fito del orto.... e L. dexe paga contanti mi per castelade cinque de uva li fe dare e ge de a polo cavazu a L. 2 la castelada da cordo, li quali dinary li dete e paga, tutti de voluntà comissione de mess. camilo mazone e gaspare di longi e Tomaxo galian sindici delo spedale e de tuta la cumpagnia del deto hospedale dela morte L. 30. s. - d. »

A c. 132: « Spexa a dì 15 del dito (*lujo 1481*) contanti paga a linfrascripti soldi tredexe d. octo zoe a m° Iacomo da bressa s. 2. d. 6. e Ser Bernardo di guidoni L. XI d. 2 contanti pagono al canzilero de cardinale de Machonj per la bolla de la Indulgentia scripse et concesse dicto gardinale alla gexia del dito hospedale de di 500 in feste 5 l'anno e per lo sigelo — L. - s. 13. d. 8. »

A c. 152: « 1487. Item Spexe li quali dede a guido paganino e per luy a Xpofano briani livre dexedoto per sua manefature del alli del Sepolcro — L. 18. s. »



Tav. 3. — *Pietà* in terracotta nella chiesa di S. Giovanni in Modena

tanto nel san Giovanni e nella Madonna, il plastico mostra d'essersi attenuto alquanto al costume tradizionale. La Maddalena è senza manto, ha coperto il petto con un giubbetto da vergine, da cui scende una sopragonna: le pieghe della sua gonna aspre, accartocciate, moltiplicate, contrarie indicano la violenza del movimento. Un'altra Maria ha involta la persona in una mantellina. Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea portano un giubbone: quello del primo ha lunghissime maniche foderate da pelliccia, quello del secondo è senza maniche, a foggia di grembiale. Il solino delle camicie delle donne è pizzettato, le cinture sono liste di cuoio con una grossa fibbia di ferro o fascie annodate. Nicodemo ha un berrettone di pelo: le donne tengono un drappo in capo, e disotto una cuffia che incornicia il volto ed è fermata da un soggolo.

I tipi femminili sono volgari, tipi semplici di massaie devote, facili alla commozione; tranne quello della Madre del Cristo nobilitato dal dolore. La parte inferiore del volto è prominente, il naso è rialzato, grosse sono le labbra e piene le forme. Il tipo dei vecchi spira bonarietà e fierezza ad un tempo: le loro mani callose, con la pelle aggrinzata, sono quelle di operai induriti nel lavoro.

Ma qui occorre farci un'esatta idea di quelle figure prima che fossero trasportate da luogo a luogo, prima che le tradizioni svanissero, e che irriverenti mani di restauratori togliessero loro la patina primitiva.

Quelle due figure di vecchi, che sono teatrali meno delle altre, rappresentano con tutta probabilità due massari della confraternita di S. Giovanni Decollato. Ancora non aveva soffiato lo spirito della Riforma, e via soppresso quella costumanza medioevale, per cui i fondatori e reggenti delle istituzioni ecclesiastiche sedevansi a mensa col Nazzareno nelle nozze di Cana, e lo seguivano al Calvario, o apparivano devotamente inginocchiati innanzi alla Vergine sugli sportelli d'un trittico. Il Cristo che oggi vedesi steso a terra era rialzato, come a Busseto, sur un sarcofago in modo che meglio si dirizzavano a lui gli sguardi delle figure attorno. I colori non erano così brutti, e non nascondevano, come sotto ad un impiastro, quei colpi sicuri di stecca, che lasciarono impresso sulla creta il segreto, il suggello dell'artista.

Non intendiamo dire con ciò che quelle figure non fossero dipinte, ma lo dovettero essere con leggiere tinte, con colori queti e intonati, senza che ne rimanessero offese le leggi dell'armonia. Ma quando nel 1500 la confraternita di S. Giovanni volle restaurate le figure del Mazzoni, al Bianchi Ferrari, al pittore che per tradizione si ritiene maestro del Correggio, ne commise il ristauro; mentre nel 1853 la stessa Confraternita le fece imbrattare da un imbianchino. [1]

Il Mazzoni colorì da sè le sue figure, come può anche dedursi dalla nota dei registri della confraternita, in data delli 15 giugno 1486, per la spesa di lire sei pagate *al garzone de guido paganino* per comporre colori. Tutti i gruppi che ci restano del Mazzoni sono policromi. Pareva fare eccezione la *Deposizione* del Mazzoni in Napoli, ma pochi anni fa, sotto la vernice a bronzo, si arrivò a scoprire i vivaci colori primitivi.

La plastica a quel tempo, realistica per essenza, a fine di ottenere sullo spettatore un effetto ingannevole, dopo avere riprodotto minutamente ogni accessorio, chiamava in aiuto il colore. In molte *Deposizioni* che datano da quel tempo, di frequente il colore si sovrappone all'opera del plastico; e ricorderemo ad esempio quella a torto attribuita ad Alfonso Lombardi in S. Pietro di Bologna, che ha tanti punti di riscontro, massime pel risentito realismo, con quelle del Mazzoni.

In una cronaca modenese, oggi posseduta dagli eredi dell'illustre Cibrario, è detto che il Mazzoni imparò a dipingere le sue plastiche a Napoli; [2] ma Tommasino Lancilotto, cronista contemporaneo, fa sapere invece che quell'usanza gli venisse dall'altra di colorire le maschere. Se si tien conto che il cronista era imparentato col Mazzoni, la sua testimonianza acquista un valore incontestabile: e poi non si saprebbe comprendere perchè il Mazzoni, tardi e in paese forestiero, si

[1] V. l'articolo di M. Valdrighi e di Ferrari Moreni nel giornale modenese *Il Messaggiere*, n. 939, 29 marzo 1854. È intitolato: *Delle statue del celebre plastico modenese Cav. Guido Mazzoni ora esistenti restaurate nella chiesa di S. Giovanni Battista in Modena.*

[2] V. l'opera citata di Malmusi, Galvani e Valdrighi.

fosse applicato a dipingere, mentre a Modena v'erano pittori insigni, come il Bonascia, il Bianchi ed altri tenuti in grande onore al loro tempo. Il Mazzoni, ch'era dotato di molteplici attitudini, come gli uomini del suo secolo, non dovette tardare ad apprendere la pittura, allora necessario complemento della scultura. Oggi non la teniamo più per tale, assuefatti come siamo alla crudezza del bianco e alla gamma dei grigi; e non sentiamo più, come ai bei tempi dell' arte, i toni semplici e franchi, i giuochi di luce, l'armonia e le iridiscenze del colore. L'artista non sdegnava allora la policromia, che gli serviva a rendere locale la scultura, e a metterla all'unisono con la fantastica e variopinta decorazione dell'epoca. L'artista cercava il voto popolare; e il popolo non poteva amare che tutto ciò che comprendeva bene, e che non lo forzava ad astrazioni: ed ecco perchè l'arte del Mazzoni aveva necessità del colore, non solo per convenienze ottiche, non solo per temperare con le tinte certi tratti un po' crudi della modellatura, ma per ottenere la vita e produrre effetti ingannevoli all'occhio, la commozione e l'entusiasmo negli animi. Oggi quelle figure del Mazzoni, mutato luogo, non hanno più la loro degna cornice: messe in una stretta nicchia, non sembrano più moversi liberamente; e i colori, che prima lasciavano apparire le più piccole asperità, i contorni, la modellatura, oggi velano sotto il loro grasso ogni cosa.

Non era certo quello lo stato della *Deposizione*, quando il vescovo di Modena, Nicolò Sandonnini di Lucca e il cardinal veneziano Battista Zeno accordarono indulgenza a quel sepolcro che attirava i cuori a divozione; quando i Conservatori del Comune ottennero al valente artista dal duca Ercole I d'Este la esenzione dai dazi e dalle gabelle, tanto per lui quanto per la sua famiglia *attentis virtutibus quibus ipse Guido illustratur et nedum ipse sed et tota civitas vestra Mutine etiam decoratur prout D. V. notum est.....* [1].

Dalla lettera dei Consevatori apprendiamo che non solo meravigliose, ma diverse e in Modena e fuori, erano le opere di Guido: *nedum aliorum relatu sed ex variis et mirificis operibus ejusdem Guidonis manufactis ingenii sui prestantiam propriis oculis nostris inspexerimus.* Probabilmente oltre alle opere di Busseto e alla *Deposizione* di Modena, volevasi accennare all'altra *Pietà* della chiesa della Rosa in Ferrara. Gli storici intorno a questo monumento furono sempre in gran contrasto di pareri. Tommasino Lancilotto lasciò scritto nella sua cronaca che « Guido in Ferrara nella chiesa.. fe un bello sepolcro ». Il Tiraboschi suppose che fosse quello di S. Maria della Rosa, mentre il Baruffaldi, Cesare Barotti, Cesare Cittadella l'attribuirono a Pietro Lombardo. Il Cicognara suppose che fosse opera giovanile di Alfonso Lombardi, e il Burckhardt la ritiene opera giovanile del Mazzoni. E sono tanti difatti i riscontri tra la *Pietà* di Ferrara e quella di Busseto e Modena che conviene ritenerla per opera del nostro artista.

Dopo il 1480, il Mazzoni mise mano certamente all'altare della nobile famiglia Porrini, da collocarsi nella *Osservanza* fuori porta Bologna: ed è quello stesso conosciuto volgarmente sotto il nome del *Presepio* del Mazzoni, che nel 1574 fu collocato nella chiesa dei frati zoccolanti di S. Margherita. [2] Soppressa quella chiesa, fu portato nell'altra suburbana dei SS. Faustino e Giovita, e infine nella cripta del duomo, ove ancora si vede. [3]

I Porrini nei primi decenni della metà del secolo XV, esercitavano ancora nel borgo di Cit-

[1] Arch. di Stato in Modena. *Hercules I Decretorum Archetypa*, 1473 al 1482, a c. 76. « Decretum Exemptionis Guidonis Mazoni Mutinensis, 1481, 8 mensis octobris. »

[2] Nell'archivio della famiglia Levizzani in Modena, ora appartenente ai Cugini, trovasi nella filza « Miscellanea di Pergamene, Inventarii e Rogiti ecc. », una nota delle scritture trovate al cav. Ottavio Porrini (1640), e in essa è indicata « la concessione fatta dalli frati di Santa Margherita al Sig. Ottavio Porrini di fabbricare una cappella nella loro chiesa, rogato m. Nicolò Villanova l'anno 1574, il dì 5 Maggio. » — Nell'Archivio di Stato in Modena, nel libro 15 de' registri dell'Inquisizione, trovasi l'interrogatorio fatto a Francesco Ghisone alias Tavanus, il quale era stato posto nelle carceri dell'Inquisizione per ordine del cardinale Savelli (anno 1579). Interrogato, rispose: « ho udito di quella madonna di pietra cotta quale è in S. Margherita dove è quella massara che si dice Suora Papina. M. Antonio Amedeo mio lavorante mi disse che era stato a vedere quelle immagini et le laudarono molto, et io le dissi che altre volte erano nella osservanza fuor della porta de Bologna et che stavano meglio là che in quel luogo. »

[3] V. l'articolo *Cose patrie* di MARIO VALDRIGHI e del conte FRANCESCO FERRARI MORENI nel giornale modenese *Il Messaggiere* delli 7 Giugno 1851.

tanova, presso Modena, l'arte de' funaioli, e basterebbe a provarlo, contrariamente all'asserzione di un moderno scrittore di araldica, [1] oltre alla testimonianza del Lancilotto, il motto che correva a Modena, e che susurravasi nell'orecchio a' giovani di cattive tendenze: « guarda non andare alla Bottega del Borrino perchè el fa boni capestri da impichare li ladri ». Ser Francesco Porrini salito a ricchezza abbandonò i molinelli e i naspi, e desideroso, come tutti gli arricchiti, di attestare al mondo la propria splendidezza, commise al Mazzoni l'opera che noi ammiriamo e nella quale egli stesso è probabilmente ritratto nella figura indicata per quella di san Gioacchino, in quel vecchio che tiene un ginocchio a terra e le mani giunte, in atto di adorazione innanzi alla Vergine. Esso è vestito di uno zipone foderato di pelliccia, e dalla cintura gli pende una scarsella di corame, ove vedesi impressa l'aquila estense. A destra sta sant'Anna supplichevole, con una mano posata devotamente sul cuore. Nel mezzo la Madonna seduta, col bambino in camicetta sulle ginocchia e in atto di abbassare soavemente gli occhi sopra di lui. Al suo fianco sta una rozza e grottesca servente (una vera licenza fiamminga) denominata nel Cinquecento *Suor Papina*, che soffia sur un cucchiaio per raffreddare la pappa da porgere al bambino, il quale tiene con una mano una ciambelletta, e con l'altra s'aggrappa, in atto supplice, ad una benda che avvolge il collo della madre *(tav. 4)*.

Questo monumento è stato dal Malmusi, biografo del Mazzoni, classificato tra le ultime opere dell'artista, tra quelle eseguite trentasei anni dopo e più, dalla *Pietà* che è in S. Giovanni. Egli è vero che le figure della *Deposizione* hanno contorni meno svelti di quelli del *Presepio*; che i capelli nelle figure che si vedono in S. Giovanni, raggruppati come in bioccoli e ispirati forse da qualche antica testa rustica di marmo, divengono nelle altre meno convenzionali e lisci; che l'idealità nel gruppo della Madonna col Figlio è più elevata e fine di quello che si rilevi nelle energiche e spasimanti figure della *Pietà;* ma il tipo della Madonna e di sant'Anna, col collo un po' lungo, a guisa delle donne di Pier della Francesca, si ritrova anche nell'altro monumento; il committente ha molta somiglianza con le figure dei vecchi della *Deposizione*, e come in uno di questi, il suo orecchio si ricurva e si accartoccia sotto l'orlo del berrettone.

Non è possibile quindi che il Mazzoni dopo trentasei anni, dopo essere stato a contatto con l'arte del Rinascimento, dopo essere stato a Napoli competitore di Benedetto da Maiano, fosse ancora intento a riprodurre tipi e forme primitive. Avrebbe almeno certamente cambiato costumi alle sue figure, seguendo la moda più elegante, più leggiera, più ricca; e nel *Presepio* dei Porrini si vedono invece, come nella *Deposizione*, le teste di donna coperte dalla solita cuffietta e sulla cuffietta un drappo ricadente sugli omeri. E notisi come la sant'Anna per acconciatura e per tipo sia simile in tutto a una delle pie donne che circondano il Cristo morto a Napoli, nella chiesa di sant'Anna dei Lombardi. Il Mazzoni, del resto, trentasei anni dopo aver compiuta la *Deposizione* in S. Giovanni, ritornava in patria, e cioè nel 1516. Morì nel 1518. Nel breve tempo che corre tra queste due date, l'artista già vecchio e cadente, non poteva eseguire opera di tanta importanza; e inoltre non sarebbe possibile che Tommasino Lancilotto, allora cronista della città, e suo parente, non avesse parlato di quest'opera, mentre notò perfino i restauri operati alle statue di lui.

Anche le figure del *Presepio*, malauguratamente, furono restaurate nel 1851, e pel restauro sparirono le belle tinte originali, nelle vesti della Madonna imitanti il broccato d'argento. La mano di *Suor Papina*, con la quale tiene il pentolino, e la mano della Madonna non seguiron più il movimento del braccio, e furono veramente slogate. Le mani poi furono le parti più disgraziate di quelle figure; poichè i restauratori vi sostituirono dita così grosse, da sembrare gonfie per un patereccio o dita senza falangi o rebbi di forchettoni. Le parti aggiunte in gesso facilmente si notano; perchè le originali hanno piani multiformi, complessi, irregolari, come nel vero; mentre le nuove hanno la semplicità propria del manichino.

Ma seguiamo il Mazzoni, il quale lascia Modena per non farvi ritorno che in tarda età. Egli muove verso Venezia, [2] ma forse si sofferma a Cremona, e vi lascia nella chiesa di S. Lorenzo, pre-

[1] Cionini, *Dei podestà di Sassuolo*. Pisa.

[2] Allì 2 maggio 1487 Guido Mazzoni era ancora a Modena poichè nell'Archivio municipale di Modena, nella *Vacchetta degli atti Comunali*, trovasi sotto alla data



Tav. 4. — IL *PRESEPIO* NELLA CRIPTA DELLA CATTEDRALE DI MODENA

positura del Protonotario di Gambara, una *Pietà* di terracotta, la quale, come c'insegna l'Anonimo [1] del Morelli, era simile all'altra che alli 22 aprile 1489 si obbligò di fare pel monastero di S. Antonio di Castello in Venezia. [2] Dell'uno e dell'altro gruppo non restano più traccie: nel 1800 la *Pietà* di Venezia si vedeva ancora, e andò poscia distrutta, senza che niuno lasciasse una descrizione di quel monumento, conosciuto da tutta Venezia nei bei giorni del Rinascimento. [3]

Nulla ci è noto intorno al soggiorno del Mazzoni in quella bella città, dove la vita dell'arte era naturale e spontanea. Nell'accordo fatto dallo scultore col monastero di S. Antonio di Castello, per fare una *Pietà* con otto figure grandi, il Mazzoni si obbligò di rilasciare un tanto del suo avere per elemosina al monastero, con patto che fosse esposta la sua arma e un epitaffio in cui si facesse menzione dell' elemosina e dell'opera sua. E quest'accordo riferito dal Cicogna è tutto quanto rimane a memoria del monumento. È probabile che il Mazzoni eseguisse a Modena, nella sua bottega, le *Deposizioni* di Ferrara, di Busseto, di Cremona e di Venezia; e che poi si recasse sul luogo a distribuirle e a colorirle. Il fatto che nel 1489, alli 22 aprile, stipulava l'accordo col monastero di Castello e che il 20 ottobre dell'anno stesso era in Napoli, lascia ritenere che il gruppo fosse già preparato nella bottega del plastico. E così dovette essere preparato l'altro di Cremona, forse cavato dalle stesse stampe, poichè, come già notò l'Anonimo morelliano, essi erano similissimi.

A Napoli, ove il Mazzoni andò poi, probabilmente alla fine del 1489, non eravi il rigoglio artistico di Venezia, e l'arte vi era importata. È già stato notato come Napoli si distingua dalle altre città italiane per una quasi impotenza a specchiare nell'arte i singoli momenti del suo sviluppo: così nel secolo XV l' arte non correva per una via propria, distrutta dalle molteplici influenze fiamminghe, umbre, toscane, lombarde. [4] E il Mazzoni andò ad accrescere la numerosa falange degli artisti forestieri e ad applicare la sua forza fra le tante che agivano in senso diverso. Fu chiamato alla corte aragonese da Ferdinando I, moro bastardo, il quale si compiaceva assai più della collezione dei suoi nemici mummificati, che di statue; ma per pompa voleva seguire la tradizione del padre suo, Alfonso il Magnanimo; e l'arte invocata copriva di rose la vipera.

Il busto in bronzo del tiranno vedesi al Museo Nazionale di Napoli, e secondo l'autorevole parere dello Schulz, è opera certo di Guido Mazzoni. Porta un berretto di una grande semplicità e naturalezza, e su di esso sta l'immagine cara agli Aragonesi dell'arcangelo san Michele, che trafigge il drago. Il tiranno ha breve e toroso il collo, alte le spalle; piene, rotonde, gravi le forme, le guancie rigonfie, aperte le aspre labbra. Quel ritratto, dice lo Schulz, è veramente l'espressione di una natura tirannica spiata dall'arte; i piccoli occhi circondati di taglienti e acute linee sembrano pungere; la capigliatura ricade sulla fronte secondo il costume del tempo; il manto semplice e ornato di fiorami serra le forme del corpo. È uno dei più completi busti del tempo, conchiude lo storico de' monumenti medioevali dell' Italia inferiore, uno dei busti che attesta come in Guido Mazzoni fosse ben grande la comprensione dell' individualità. [5] Anche a noi sembra che quell'opera appartenga al nostro artista, poichè addimostra tutto quel realismo profondo, nato dall' osservazione delle più fine minuzie della forma e certe sue proprie caratteristiche, quella ad esempio di tracciare all'angolo esteriore dell'occhio molte rughe lievi, fine, delicate, in una maniera che si potrebbe paragonare a quella che usa l' incisore in rame *(tav. 5)*.

Il Mazzoni, più che da Ferdinando I, dovette avere onori e bella accoglienza dal duca Alfonso di Calabria, suo figlio, che succedette al padre nel 1494. Nelle cedole di tesoreria dell'Archivio di

delli 2 maggio 1487 una sua domanda ai Conservatori della città di poter selciare una strada, allargarla e rettilinearla alquanto in un punto.

1 *Notizie d'opere di disegno della prima metà del secolo XIV esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema, Venezia*, scritte da un Anonimo di quel tempo, pubblicate e illustrate da D. Jacopo Morelli. Bassano, MDCCC, pag. 36.

2 Cicogna, *Iscrizioni Veneziane*, vol. I, p. 360.

3 È anche ricordato in una lettera degli ambasciatori veneziani in Francia del 1516 (Cfr. Baschet, *Diplomatie vénitienne;* Paris, Plon, 1862, p. 376). E così in una lettera riprodotta dal Bertolotti nell'*Archivio storico lombardo* (v. *Archivio storico dell'Arte*, Anno I).

4 G. Frizzoni, *Napoli ne' suoi rapporti con l' arte del Rinascimento* (« Arch. storico italiano » 1887).

5 Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien*. Dresden, 1860, pag. 123.

Stato in Napoli, trovasi che sin dalli 20 ottobre 1489 il Paganino, scultore modenese, riceveva cinquanta ducati a conto di «certi lavori d'immagini che fa pel Duca.» Alli 31 d'ottobre 1492 lo stesso scultore eseguiva due giganti, probabilmente per uso di qualche rappresentazione o festa; e alli 27 dicembre 1492 riceveva «per comando del Duca 50 ducati per il sepolcro che ha fatto al detto Signore.» [1] Alfonso, benchè dispregiatore della religione e dei riti, aveva a prediletti i Frati Olivetani, e non dispregiava di sedersi a mensa con loro, e s'adoprava a rimettere a nuovo la chiesa annessa al loro chiostro, detta di Monte Oliveto. Per essa appunto commise al Mazzoni la *Deposizione*, ricordata nella cedola di tesoreria, e si vede ancora nella cappella di Garello



Tav. 5. — BUSTO IN BRONZO NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

Origlia, gran protonotario del re Ladislao *(tav. 6)*: ed è la sola cosa del nostro artista che il Vasari ricordi.

In questa nuova *Deposizione*, il Mazzoni ci mostra ben raggruppate le sue figure, quantunque, lavorando sempre a tutto tondo, non riesca mai a darci una scena che eguagli ad esempio la *Pietà* nel S. Satiro a Milano, opera del Caradosso, meno crudo del Mazzoni. Negli altri monumenti che abbiamo descritti, non si ritrova una linea d'insieme, le figure si muovono ciascuna per conto proprio, e agiscono separatamente. Tale mancanza d'unità appare maggiore, perchè quei gruppi tolti dall'antico luogo non conservano più la primitiva disposizione, e ne ricevettero altra ben poco felice; e basti dire ad esempio che nel *Presepio* dei Porrini gli adoratori della Madonna sembrano intenti ad adorarsi l'un l'altro. Nella *Deposizione* di Napoli, seguendo le linee di un'emme maiuscola, lo scultore pose, nel mezzo della nicchia, disteso il corpo del Cristo, in modo che scorciasse all'occhio dello spettatore, e tanto a destra che a sinistra prostrata e china una delle Marie.

[1] Nicola Barone, *Le cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato in Napoli.* («Archivio storico per le provincie napoletane.» Anno X, fasc. I. Napoli, 1885).

Le altre donne pietose e i divoti dispose in due gruppi a una riverente distanza dal sarcofago; e così la salma divina attira prima d'ogni altra figura l'occhio dello spettatore, e riceve, come soggetto principale, il conveniente risalto. Come nelle *Pietà* già descritte, così in questa i divoti hanno un'impronta troppo individuale e caratteristica per non esser stati presi dal vero; e vuolsi difatti che Nicodemo presenti i tratti dell'umanista Giovanni Pontano; Giuseppe d'Arimatea, quelli del Sannazzaro (per quanto non corrisponda al busto che fece di lui il Santacroce), san Giovanni quelli del re Alfonso II: e questi, scrive il Vasari, « pare veramente più che vivo. » Mentre il Mazzoni era in Monte Oliveto, trovavasi colà a lavorare un'*Annunziata* in marmo, con certa prospettiva architettonica nel fondo, il celebre scultore Benedetto da Maiano. I due artisti dovettero trovarsi a fianco, animarsi con reciproca gara: la realtà rude e potente del modenese scultore dovette trovarsi in grande contrasto con la vivace idealità del toscano. Ma questo avvenne dunque non al tempo della loro giovinezza, come asserisce il Vasari, ma sui cinquant'anni circa della vita loro.

Le altre opere eseguite dal Mazzoni a Napoli non arrivarono a noi. Pietro Summonte, scrivendo a Marcantonio Michiel, li 20 marzo 1554 da Napoli, [1] non fa cenno che della *Pietà* di Monte Oliveto, come opera del Mazzoni. Tuttavia il Celano nelle sue *Notizie di Napoli* scrive che era di Guido anche certo lavoro di terracotta, il quale conservavasi nella chiesa di Sant' Eligio, nella cappella dei Macellari; ma quel lavoro oggi è perduto. Alcuni attribuirono al Mazzoni stesso una pala d'altare nella cappella Rocchi in S. Lorenzo a Napoli, ma è evidentemente d'altra mano; e così pure si attribuì a lui la bella statua marmorea del cardinale Oliviero Caraffa, esistente nel sotterraneo del duomo di S. Gennaro in Napoli; [2] ma se si tien conto che la statua ornò quella cripta costruita da quel cardinale nel 1497, conviene ritenere ch' essa fosse eseguita dopo la partenza del Mazzoni da Napoli e quindi da altro autore ispiratosi all'arte di lui. Certo è che il Mazzoni dalla fine del 1492, in cui aveva compiuto la *Pietà* per la chiesa di Monte Oliveto, sino al maggio 1495 non dovette starsene inoperoso, benchè nessuna opera all'infuori della *Pietà* di Monte Oliveto sia giunta a noi.

Gli avvenimenti politici cambiarono il protettore al Mazzoni. Carlo VIII moveva verso l'Italia, alla conquista del trono aragonese, che poco dopo doveva abbandonare; sognando una crociata che non intraprese mai; sospirando la corona dei greci imperatori, che mai non cinse. Ma egli doveva essere il fautore d' un' era nuova per la Francia, spingendola fra la civiltà raffinata, suntuosa, corrotta d'Italia. Il re avventuriero passa esaltato, confuso per l'Italia fra inni e trionfi, cavalca per vie coperte di drappi d'oro, assiste a rappresentazioni spirituali, a pantomime cavalleresche, e sente il fascino dell'arte che spira dagli allegri e arieggiati palazzi dei signori italiani, così diversi dai freddi e chiusi manieri di Francia; sente il fascino delle belle città annidate ai fianchi dell'Appennino. A Firenze, pieno d'entusiasmo per la magnificenza spiegata da alcuni monaci e dal talento degli attori nel rappresentare il Mistero dell'Annunciazione, vuole assistervi una seconda volta; a Roma visita le basiliche cristiane e le vestigia della romana grandezza, e ne commette una descrizione pe' suoi sudditi, sotto il titolo di *Meraviglie di Roma*; [3] a Napoli un mese dopo la sua entrata, scrive a Pietro di Borbone che ai bei giardini della città non mancavano che Adamo ed Eva per farne un paradiso terrestre, e che aveva trovato pittori di molto migliori di quelli di Bauxe, di Lyon e d'altri luoghi della Francia, tanto che pensava di condurne alcuni seco ad Amboise. [4]

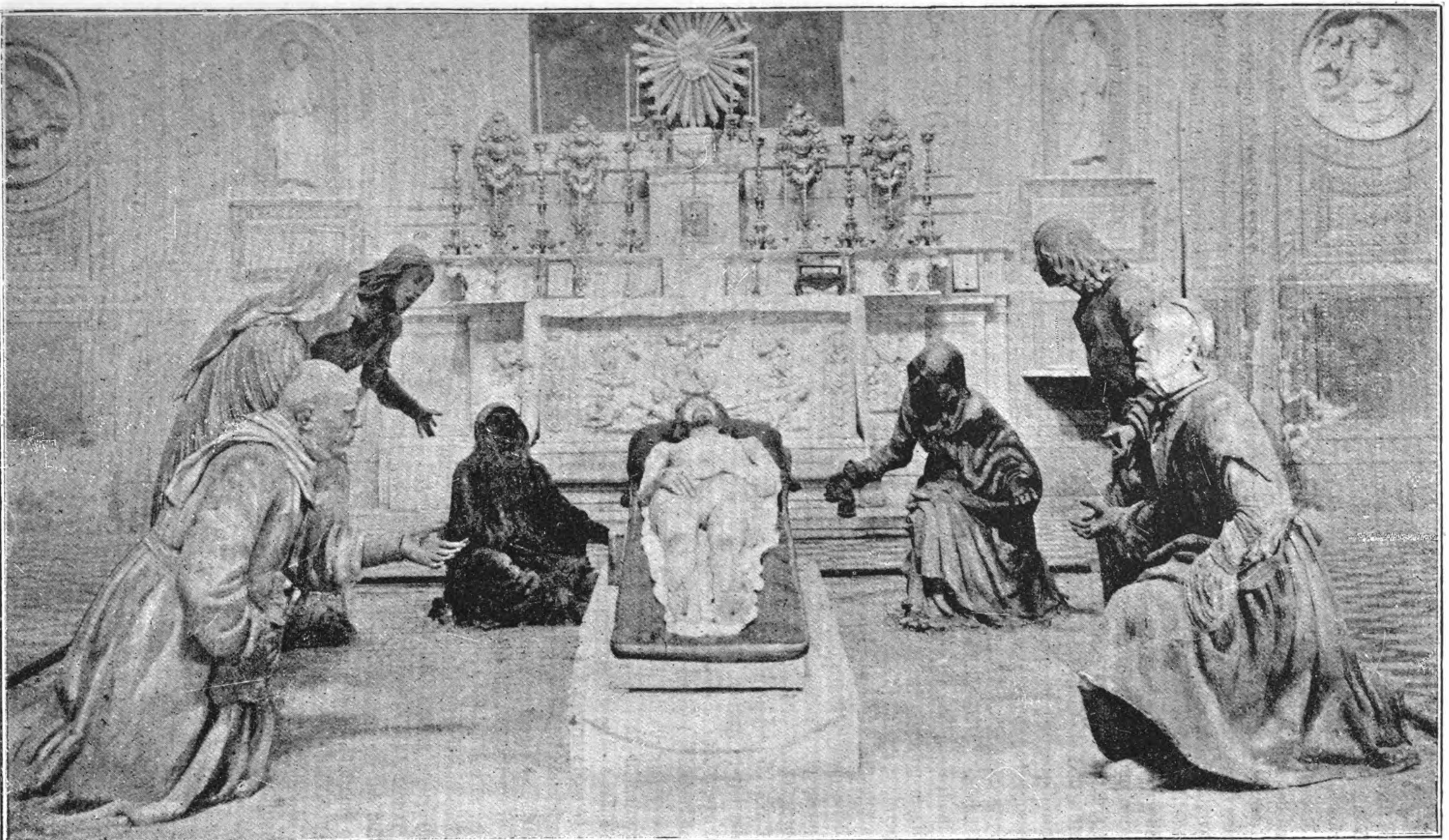
Guido Mazzoni fu certamente fra i primi artisti che colpirono l'anima del re, con le sue figure colorite di Monte Oliveto; poichè quello scultore che alla verità palpabile della forma unisce la verità ottica dei colori, doveva colpire facilmente e fortemente l'immaginazione, anche di uno spirito incolto. E difatti li 12 maggio 1495, nel giorno stesso in cui Carlo VIII fece, come re di Si-

[1] Cicogna, *Intorno la vita e le opere del Michiel* (« Memorie del R. Istituto veneto di scienze, Lettere ed arti. » Vol. IX, pag. 3, 1861).

[2] A. Maresca, Il *Duomo di Napoli*. Firenze, 1885,

[3] Ch. de Cherrier, *Histoire de Charles VIII*. Paris, Didier, 1870, vol. II.

[4] Lettera di Carlo VIII a suo cognato Pietro di Borbone, datata da Napoli li 28 marzo 1495. È pubblicata negli *Archives de l'art français*. T. I, Paris, Dumolin, 1852.



Tav. 6. — LA *PIETA* IN SANT' ANNA DE' LOMBARDI A NAPOLI

cilia e di Gerusalemme, la sua entrata solenne nella cattedrale di Napoli, e prese gli ornamenti regali innanzi all'altare di San Gennaro, Guido Mazzoni fu creato cavaliere, come lo prova l'attestazione del re d'arme, Gilbert Chateau. [1] Con quell'onorificenza Carlo VIII voleva forse legare a sè il Mazzoni, e muoverlo a seguirlo in Francia, dove pochi giorni dopo si diresse, fuggendo le schiere dei confederati italiani.

Il Mazzoni lo seguì, o gli andò innanzi per altre vie, insieme con altri artisti ed operai; e il re pensava ad essi, quanto a fuggire il nemico. E in vero pochi giorni prima della battaglia di Fornovo, scriveva al duca di Borbone ch'ei nutriva la speranza di mostrargli i migliori operai *de toute choses du monde.*

Ritornato Carlo VIII in Francia, non portò già una corona ai piedi della graziosa Anna di Bretagna, ma quadri e ritratti, grossi carichi di tappezzerie e di novità italiane: portava poi con sè un ardente desiderio di piaceri e di feste e nella Francia il Rinascimento.

Gli artisti che aveva condotto d'Italia, diedero mano a trasformare il castello d'Amboise con una grandiosità ed eleganza ancora sconosciuta al di là delle Alpi. Il Mazzoni aveva a compagni il famoso frate Giocondo da Verona, architetto e antiquario, già precettore di Giulio Cesare Scaligero; poscia alcuni orefici, alcuni sarti italiani, Bernardino da Brescia intarsiatore, il greco Giovanni Lascaris, ch'era stato invitato all'università di Napoli per insegnarvi la lingua d'Omero: e v'era inoltre con essi un profumiere, un ricamatore, un organaro, un negro che dava cibo a' pappagalli, un pollicultore, un muratore, un giardiniere ed altri. Di questa strana accozzaglia d'artisti e d'operai, il Paganino era tenuto in maggiore conto degli altri; e mentre fra Giocondo non riceveva che trenta ducati al mese, il Mazzoni ne godeva cinquanta. È curioso poi di trovare nello stato delle paghe di quegli artisti ed operai, il Mazzoni chiamato *paintre et enlumineur.* [2] Vi è forse prova più convincente di questa che il Mazzoni dipingesse da se medesimo le sue statue?

Morto Carlo VIII, li 7 aprile 1498, e assunto al trono Luigi XII quello stuolo di artisti e di operai non fu abbandonato; e Giacomo Taillandier, regio amministratore, li sovvenne finchè il Re con una lettera patente non regolò i loro conti. Nel 1498 risiedevano a Tours vicini al Re e alla Corte. Tours era allora il grande focolare artistico della Francia. Là si trovano Michele Columb, Iean de Chartres suo allievo, Guglielmo Regnault suo nipote: là sulla riva della Loira s'intesseva la culla del Rinascimento, mentre su quelle della Senna si disfaceva l'altro del Gotico. Il Paganino, il più pregiato degli artisti di Carlo VIII, per il grido che teneva nella Corte, doveva essere quasi a capo del movimento artistico e ispirare quegli scultori di Tours che lo circondavano, e che la moda traeva a Tours, alla sorgente dell'arte nuova. In un'opera sulla scultura, coronata dall'Accademia francese, non si calcolò che la posteriore influenza italiana sulla scuola di Fontainebleau; e si classificò senza scrupoli fra i monumenti francesi quello che il Mazzoni eresse in onore di Carlo VIII, che vien detto essere il più bel monumento che si fosse ancora veduto in Francia. Si può proprio convenire con lo Spencer che il patriottismo pregiudica e falsa il giudizio sul valore degli atti e delle produzioni degli altri paesi!

All'artista privilegiato e protetto, fu commesso il monumento di Carlo VIII, che sorse a Saint Dénis, a canto della tomba del re Carlo Magno e della regina Irmintrude, e fu demolito nel 1793 dai rivoluzionari francesi. Il sepolcro era di marmo nero. La figura di Carlo VIII, di bronzo smaltato, grande al naturale, col manto regale di colore azzurro sparso di gigli d'oro, era ginocchioni sur uno sgabelletto coperto di rame dorato e sul quale stavano posati un libro aperto e una corona. Ai quattro lati della tomba quattro angioli pure di bronzo dorato con grandi ali, con lunghi capelli raccolti da un nastro, inginocchiati, e portanti negli scudi le armi dei regni di Francia, di Sicilia e di Gerusalemme. Nel basamento aprivansi dodici nicchie rotonde, e in esso, entro a bacinetti dorati, vedevansi figure di virtù piangenti e fra una nicchia e l'altra una spada coronata d'alloro, allegorica alle conquiste del Re (tav. 7). Appresso al sepolcro leggevasi un epitaffio che finiva con le parole *Opus Paganini mutinensis* [3] È veramente da deplorare che quel mo-

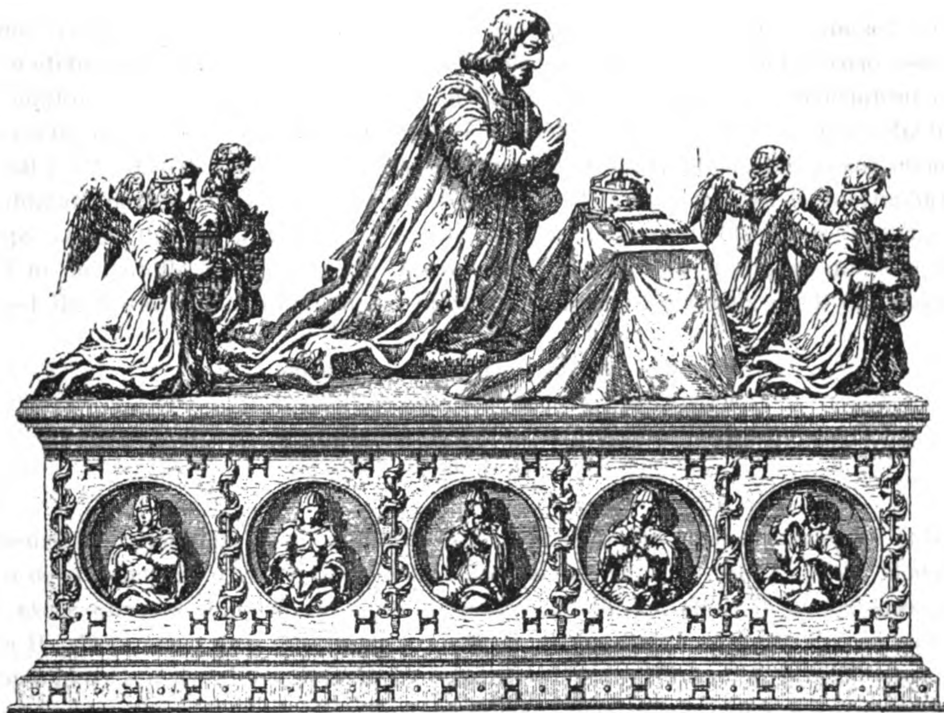
1 ANATOLE DE MONTAIGLON, *Du séjour de Guido Paganino en France* (« Archives de l'art français. » Paris 1852).

2 Id., *État des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII* (Arch. sudd.).

3 Del monumento di Carlo VIII parlarono il Cor-

numento sia andato distrutto, perchè se anche dagli inesatti segni di due incisioni, noi possiamo rilevare in fatto di disposizione non pochi riscontri con monumenti francesi, dall'opera potrebbesi stabilire con esattezza a quanto si estendesse l' influenza del Mazzoni, come promotore dell' arte italiana in Francia.

Il Mazzoni, compiuto che ebbe il monumento di Carlo VIII, tornò in patria, dopo diciotto anni d'assenza, cioè nel Giugno 1507 [1]; ma presto riparti da Modena, e ritornò al servizio di Luigi XIII. Nei pochi mesi che rimase nella sua città natale, non potè dar mano ad opera alcuna d'impor-



Tav. 7. — MONUMENTO DI CARLO VIII A SAINT DÉNIS. DA ANTICA INCISIONE

tanza, e neppure racconciare la Deposizione in S. Giovanni, la quale, forse per suo consiglio, fu nel 1509 restaurata dal pittore Francesco Bianchi Ferrari [2].

In Francia abitò il Mazzoni nel castello di Nello, ove più tardi pose stanza Benvenuto Cellini [3]; E quivi probabilmente egli lavorò intorno a due statue di Luigi XII, da riporsi nel castello di Blois, che divenne uno dei più eleganti e graziosi modelli del Rinascimento. Una delle statue fu

rozet nelle *Antiquités de Paris* (Paris, 1588); il Millet nel *Trésor sacré de Saint Dénis* (Paris, 1615); Iaques Doublet nella *Histoire del'abbaye de Saint Dénis* (Paris, 1625); Félibien nella *Histoire de l' abbaye de Saint Dénis* (Paris, 1708); Anton Marziale Le Feuvre nella *Description des curiosités des eglises de Paris* (Paris, 1759); M. de Chateaubriand nel suo *Musée des Monuments Français*. Gli illustratori modenesi della vita del Mazzoni riportarono quanto loro scrisse, a proposito del monumento, il celebre Quatremère de Quincy. Anatole de Montaiglon nella sua *Note sur le tombeau de Charles VIII par Guido Paganino* annunciò di averne trovata un'incisione del principio del secolo XVIII nel *Cabinet des Estampes*, più fedele delle altre date dal Corrozet e del Félibien (v. il citato volume des *Archives de l'art français*). Il Délaborde riprodusse nel suo libro *Charles VIII en Italie* la riproduzione scoperta dal De Montaiglon.

[1] Cronaca di Tommasino Lancilotto. Vol. I, p. 22, 7 giugno 1507.

[2] Ivi, pag. 69, 25 ottobre 1509.

[3] Anatole de Montaiglon, *Guido Paganino à l'hôtel de Nesle* (*Nouvelles archives de l'art*. Année 1878).

probabilmente collocata fra i boschetti o in una galleria del giardino, e ne ha lasciata memoria con un epigramma Ludovico Eliano, il rivale di Fausto Andrellini, poeta laureato di Luigi XII.

Venatorem avium Regem, Paganine, putasti
Forte, quod in pugno finxeris accipitrem?
Non pisces et aves, nec apros capit iste, sed ipsos
Cum regnis reges, cum regione duces.

Il Re, a quanto si può immaginare leggendo quest'epigramma, non era dunque in corazza d'imperatore romano, come l'effigiò Lorenzo da Magiano, ma in costume da caccia, con cappello a larghe tese, ornato d'una gran piuma ricadente all'indietro, con le mani inguantate e nel pugno il girifalco incappellato. Per quanto il poeta Eliano trovasse da ridire su quel costume regale, è noto che il falco era un gran pegno di nobiltà; e i gentiluomini francesi portavano allora di sovente un falco nelle passeggiate, nelle visite e sino nelle assemblee, cosicchè il trovare tra i boschetti del Castello raffigurato il Re con quell'abito di cacciatore, doveva apparire strano soltanto al poeta italico, il quale poi si consolò alla vista di un'altra statua di Paganino, cioè di quella equestre di Luigi XII scolpita in pietra, che vedevasi all'entrata del Castello. E allora con un nuovo epigramma vantando il Re guerriero, chiamò il Mazzoni col nome dello scultore degli Dei.

Qui? Rex bissenus Lodovicus nominis huius.
Quis fecit? Phidias. Qui posuere? Duces.
Cur? Quia bis Gallis Liguremque Padumque subegit,
Regnaque Parthenopes, hocque refecit opus [1]

La statua fu abbattuta nel 1793, e solo un disegno del Félibien riprodotto dal Saussaye, ce ne dà una debole idea. Il Re, giovane ed elegante, è coperto di ferro, tranne il capo e le mani: porta una corta gonna di stoffa a fogliami, e tiene in capo un semplice berretto senza la corona reale. Intorno al collo ha una gorgiera di maglia e alla cintura una corta spada. Il cavallo ha piccola la testa coperta di maglie, e porta una ricca ed ampia gualdrappa a scacchi o quadrettini, sparsa di fiordalisi. La statua equestre era collocata dentro a un largo nicchione, coperto da un baldacchino e tutto dipinto con gigli d'oro in campo azzurro.

L'epigramma di Eliano porta con sè la data della statua, poichè non è probabile che il poeta avesse insistito sulle vittorie di Re Luigi in Italia, dopo che egli aveva abbandonato Milano allo Sforza; e perciò la statua è anteriore al 1511. Luigi XII divenne poi padrone per ben due volte della Lombardia soltanto nel 1509, e quindi la statua fu eseguita tra il 1509 e il 1511. Nel 1509 il Mazzoni attese anche a modellare *à l'entique* pel castello di Gaillon diversi medaglioni, alcuni dei quali, a quanto si suppone, si trovano ora nella Scuola di Belle Arti a Parigi. [2]

Moriva nel 1515 Luigi XII; e il Mazzoni, già vecchio, profittando forse della morte del suo protettore, si dispose a tornare in Italia, e arrivò a Modena nel giugno del 1516, ricolmo di ricchezze e d'onori. In Francia aveva perduto la moglie Pellegrina Discalzi (cognome che ci rammenta quello di una famiglia padovana migrata a Ferrara), e la figlia, valenti scultrici ambedue, a quanto attesta Pomponio Gaurico [3]; ma nulla ci rimane delle opere loro.

Tornato a Modena, il Mazzoni, secondo quanto asseriscono il Vedriani e il Tiraboschi e il Malmusi, avrebbe eseguito le figure che sono nell'elegante monumento, il quale oggi sta nel Museo Lapidario, e fu eretto in onore di Giovanni Sadoleto, padre del segretario e stilista di Leon X. Sull'attribuzione di quelle figure al Mazzoni sorsero dubbi, che il Malmusi si sforzò di combattere;

[1] Id., *Sur deux statues de Louis XII par le sculpteur modenais Guido Paganino* (*Archives de l'art français*, XII année XII série t. II, p. 229).

[2] Deville, *Comptes du chateau de Gaillon.* — Louis Courajod, *La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première renaissance française* (*Gazette des Beaux Arts*) Paris, XXIX, 2. période (Giugno 1884.)

[3] V. il dialogo *de sculptura.*

ma, come abbiamo dimostrato in questo periodico, quelle figure, affatto dissimili per istile da quelle del Mazzoni, appartengono invece a Cristoforo d'Ambrogio, detto lo Stoporone, tagliapietra che risiedette a Ferrara dal 1509 al 1522, [1] seguace dell'arte milanese e forse dello scultore Solari.

Due anni circa dopo il suo ritorno in patria, cioè nel 1518, il Mazzoni morì, e fu sepolto nella chiesa di Santa Maria del Carmine. Sopra il suo sepolcro fu posta una lapide marmorea con l'arme de' Mazzoni, commista al giglio di Francia. Dall'elmo che sormonta lo scudo, s'innalza una figura d'uomo, robusto, fiero, in atto di brandire una mazza. Quest'uomo rappresenta forse Guido Mazzoni medesimo, poichè ancora vigeva l'uso di rappresentare il defunto nelle lapidi sepolcrali, e poichè quella figura, con tratti fisionomici singolari, non può essere una figura allegorica. Quello, e non il ritratto disegnato dal cronista Spaccini, [2] e inciso nell'opera del Malmusi, si può ritenere più verosimilmente per la sua vera effigie; poichè lo Spaccini ricorreva spesso alla fantasia disegnando ritratti, e poi ci figurò il suo Mazzoni nel costume e con la frappa del seicento.

Il Mazzoni morì senza figli maschi, e divise il suo patrimonio in tre parti dimostrando animo caritatevole e buono. La prima parte toccò a Isabella, sua seconda moglie e a Bernardino Mazzoni e suoi più stretti parenti; la seconda parte al Monte di Pietà; la terza ai poveri *per amor di Dio.* [3]

Ma il Mazzoni lasciò eredi dell'arte sua? La risposta corre pronta alle labbra dei Modenesi: Begarelli è l'allievo del Mazzoni. Eppure, come vedremo nella continuazione di questo studio, fra l'arte del Mazzoni e quella del Begarelli corre enorme distanza. Il Begarelli sta con la nuova schiera d'artisti che sono ispirati dall'arte nuova che si diffonde da Roma. Il Mazzoni cerca il costume de' contemporanei, i particolari più minuti e la verità individuale; il Begarelli invece il costume tradizionale, le forme generali, la verità tipica: quegli è impetuoso nel gesto, non si preoccupa dell'effetto totale; questi, semplice e contenuto nel gesto, ricerca l'effetto pittorico e il contrasto: l'uno si pone di fronte al vero, e fedelmente lo riproduce: l'altro possiede la tradizione dello stile della classica antichità, lo sceglie, l'idealizza, e vi spira per entro la pagana eleganza. L'arte del Mazzoni è spontanea, quella del Begarelli riflessa.

Non si può quindi giudicare, come vogliono i biografi modenesi, il Begarelli erede dell'arte del Mazzoni. Del resto, se quegli nacque nel 1499, come vuole il Lancilotto, ai tempi della morte del Mazzoni, era in età troppo giovanile per essere stato fortemente influenzato, e il Mazzoni non ebbe tempo, ne' due anni che visse a Modena, di avvincerlo alla sua scuola: e se invece (che non pare credibile) il Bergarelli nacque nel 1479, come attestò il Forciroli, [4] la sua educazione si fece in un tempo, in cui il Mazzoni era lontano dalla patria.

Confrontando le opere di Alfonso Lombardi, che ornano le chiese di Bologna e Ferrara, con le opere del Begarelli, nasce spontanea la opinione che Alfonso Lombardi e non il Mazzoni, ne sia stato il maestro. E quest'opinione trova appoggio e negli evidenti riflessi dell'arte ferrarese, del Dossi specialmente, sulle plastiche del Begarelli, e anche su quanto lasciò scritto il Forciroli che ripetè le informazioni avute dai nipoti del Begarelli. I nomi dei due grandi plastici modenesi, quantunque dal secolo divisi, furono associati dalla fantasia degli scrittori, che si compiacquero talora di mostrare abbracciati gli uomini illustri nel Pantheon della gloria, ed anche per quell'antica gelosia municipale che non concede ai Grandi di attingere a fonti estranee, e se li figura trascinantisi dietro il guscio nativo a mo' di chiocciole.

ADOLFO VENTURI

[1] V. *Archivio Storico dell' arte* Anno I, 1888.

[2] Cronaca manoscritta nell'archivio municipale in Modena.

[3] V. *Archivio Storico dell'arte.* Testamento del Mazzoni. Anno II.

[4] *Antiqua et recentia illustrium virorum Mutinensium monumenta* Ms.

LA COLLEZIONE CARRAND

NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

(Continuazione e fine)



ronzi. — La raccolta dei bronzi è una delle più importanti per numero e per scelta di pezzi e viene a colmare una vera lacuna nel Museo Nazionale, inquantochè, sebbene questo sia in possesso di una copiosissima collezione di sculture in bronzo, non vi erano finora che assai scarsamente rappresentati gli artisti dell'Alta Italia, e specialmente quelli che fiorirono a Padova e a Venezia all'epoca del Rinascimento. Il signor Carrand che aveva un particolare attaccamento per l'arte industriale, cercò di raccogliere di preferenza i bei lavori in bronzo che formano tuttora la gloria di Andrea Riccio e dei molti suoi scolari e cooperatori, e seppe mettere insieme una serie cospicua di vasi, di candelieri, di calamai, di campanelli, di statuette, tutti lavorati con gusto squisito e improntati con grande maestria. Anche per le altre scuole italiane, del pari che per l'arte medievale, vi sono pezzi di egregio valore, nè mancano saggi delle scuole germaniche, e bronzi damaschinati di provenienza orientale.

Fra i primi in data è da notarsi un piccolo candeliere di bronzo, fuso a cera perduta e ritoccato col bulino; rappresenta un uomo nudo a cavalcioni di un drago in atto di mettergli una mano nelle fauci; dal dorso del mostro nasce una pianta a fogliami che termina in un fiore campanulato, su cui si metteva la candela. Questo curioso bronzo fu pubblicato dal Labarte [1] e dal padre Martin [2], il quale in una sua dotta dissertazione stabilì che il gruppo dell'uomo e del drago rappresenta Tyr, uno dei compagni di Odino, e il mostro Fenris, secondo una leggenda della mitologia scandinava, che durava ancora nel medio evo. Della stessa epoca è un altro candeliere in forma di drago, dalla cui coda arrovesciata sorgeva l'asta col bocciuolo; e un terzo, di lavoro un po' più rozzo, raffigura un leone sormontato da un uomo, che regge, come il primo, un fiore a campanula. Secondo il Labarte, questi bronzi sono lavoro dell'arte tedesca nel secolo dodicesimo ed è notevole in essi l'influenza bizantina che dominò in Germania appunto in quel periodo.

Forse è da riferirsi alla stessa epoca un piccolo bove, tutto coperto di ornamenti incisi, di gusto orientale; è piuttosto mal conservato ed ha perduto le corna e la coda, nè si può comprendere precisamente a qual uso fosse destinato.

Un altro oggetto assai interessante è un secchiolino da acqua santa intorno a cui sono espresse

[1] LABARTE, *Histoire des arts industriels.* I, 177.

[2] *Mélanges d'archéologie,* I, tav. XIV.

in bassorilievo varie scene della vita di Cristo. Vien prima la *Natività:* su un edifizio con finestra sta il bambino fasciato e nimbato e dietro a lui spuntano le teste del bue e dell'asino, mentre Maria e san Giuseppe stanno seduti ai lati colla testa appoggiata alla mano, quasi in atto di dormire; mi sembra questa una forma nuova di tale rappresentazione e degna di studio per chi porrà mano a illustrare criticamente la collezione Carrand. Segue l'*Adorazione dei magi:* la vergine seduta sotto un albero presenta il bambino ai tre magi, vestiti di tunica e con una specie di berretto frigio in capo. Le altre scene ci offrono *Gesù seduto, benedicente,* entro un ornamento a mandorla sostenuto da due angeli; *le tre Marie al sepolcro* e *l'incredulità di san Tommaso;* nella fascia superiore corre un fregio inciso di carattere orientale; nel fondo v'è una croce greca. Sebbene l'esecuzione di questo secchiolino sia piuttosto rozza e trascurata, l'assieme non manca di una certa armonia; le figure son modellate abbastanza bene e in parecchie di esse è evidente l'imitazione di buoni originali.

Più barbaro d'assai è un altro secchietto da acqua santa, i cui bassorilievi sono talmente informi da riuscire quasi indecifrabili: a mala pena vi si discernono la *Crocifissione* e *le Marie al sepolcro.*

Proseguendo oltre in questa rapida rivista, noterò una graziosa statuetta d'angelo, mutilata delle mani e delle ali, riferibile alla scuola dei Pisani; poi, dei primi anni del Quattrocento, un'altra figurina d'angelo inginocchiato colle braccia protese in atto di reggere una tavoletta; un santo a mani giunte, assai caratteristico, e che si appalesa lavoro senese: per ultimo una singolare statuetta di San Michele vestito all'antica con lunghi capelli rialzati sulla fronte e cadenti dietro le spalle, in atto di trafiggere il drago; posa su una base esagona e si può credere fattura di qualcuno di quei tanti maestri oggi sconosciuti che precorsero il Rinascimento.

Nella seconda metà del secolo decimoquinto l'arte del bronzo prese un grande sviluppo sopratutto nell'Alta Italia; a Venezia e a Padova, dopo il soggiorno di Donatello in quest'ultima città, si formò una scuola numerosa di abili fonditori che dietro le orme del grande fiorentino, continuarono a produrre, durante quasi un secolo, una quantità di oggetti d'uso comune, nei quali l'arte si esplicava in tutte le sue forme più belle. Oggi tutti quei bronzi, in cui si manifesta lo spirito fine del Rinascimento, sono custoditi con gelosa cura nei musei e nelle collezioni; e questa del signor Carrand, come dissi già più sopra, ne possiede una scelta serie, ricca di pezzi rari e per la maggior parte conservati superbamente.

Di Andrea Brioschi detto il Riccio, che si può considerare come il più grande maestro che vanti la scuola di Padova, v'è un satiro seduto che regge sulle spalle una conchiglia e tiene colla sinistra un'urnetta che serviva per calamaio; modellata francamente in una posa disinvolta, questa statuetta è una delle migliori cose dell'artista padovano, che ha saputo improntarla con carattere personale, di guisa che non si può in verun modo confondere con altre opere simili uscite dalla sua bottega. A lui attribuisco volentieri anche un'altra statuetta di donna seduta, forse rappresentante l'Abbondanza: è tutta nuda ed ha i capelli ravvolti sul capo all'antica e sormontati da un diadema; nella destra ha una conchiglia e colla sinistra porta un bambino e una piccola cornucopia; la modellatura ne è assai accurata e le carni polpute e tondeggianti ci fanno pensare a quelle donne veneziane che più tardi Tiziano doveva prendere a modello per i suoi quadri; il bambino poi ha tutto il tipo di quei genietti che il Riccio ha fatto entrare in molte delle sue composizioni e che non sono altro che i bambini di Donatello ingentiliti.

Sono pure lavoro del maestro un campanello adorno di amorini che sorreggono uno stemma a cartocci e che ha per manico una statuetta di donna d'epoca posteriore che gli si addice pochissimo; e un mezzo vasetto a due anse su cui sono profusi puttini in atto di sonare, bucrani, mascheroni, genietti alati, medaglioncini, fogliami, conchiglie, cornucopie, festoni di fiori e frutta; la descrizione non può far comprendere l'ammirabile armonia con cui tutte queste cose sono aggruppate in una superficie abbastanza ristretta; la sola fotografia potrebbe darne un'idea.

Alla bottega del Riccio spetta una piccola figura di fanciullo seduto che porta una conchiglia sulla spalla sinistra, eseguito con molta finitezza, ma mutilato disgraziatamente del braccio destro.

Viene ora la serie numerosa dei bronzi del Rinascimento pei quali è difficile assai lo stabilire se spettino a Padova o a Venezia, tanto sono comuni i caratteri che l'arte industriale ha assunto

in queste due città; la cosa del resto è spiegabile, se si consideri che ambedue facevan parte dello stesso Stato, e sono assai vicine, e quindi gli artisti dell'una potevano recarsi facilmente a lavorare nell'altra.

Primo di tutti è un grande vaso a campana che posa su un piede circolare a cui sono addossate tre sfingi alate; due delfini servono di anse; intorno alla base e al corpo girano varii ornamenti a foglie d'acanto e a viticci, e nella fascia centrale sono riportati dei bassorilievi che si direbbero tolti da placchette, cioè due tritoni cavalcati da due genietti armati di tridenti, che reggono una targa a testa di cavallo; ai lati di questa rappresentazione vi sono due nereidi sedute l'una su un cavallo, l'altra su un leone marino. L'assieme di questo vaso è elegantissimo e quantunque la fusione non ne sia troppo ben riuscita, si può sempre ritenerlo come uno dei migliori saggi degli scultori in bronzo della Venezia.

Un altro vaso alquanto maggiore del precedente è lavorato con maggiore accuratezza ed ha tutto il corpo coperto di ornamenti a foglie d'acanto; sul piede sono rapportate varie placchette e precisamente *Apollo e Marsia*, [1] *Ercole che sbrana il leone* ed *Ercole che atterra il drago*. [2]

Un terzo vaso accenna ad un'epoca forse un po' più avanzata; sul corpo e sul piede gli ornamenti sono profusi in maniera quasi eccessiva, tantochè l'occhio non ne rimane molto soddisfatto, sebbene l'aggruppamento sia composto con grande abilità: fra i festoni, i candelabri e le cornucopie sono collocate delle placchette, e cioè *Ercole che sbrana il leone*, [3] *Apollo appoggiato ad un albero, Ercole che atterra il drago, Ercole in riposo, Apollo in atto di suonare il violino, Ercole e Anteo.* Attorno alla fascia inferiore gira un'iscrizione incisa nel secolo scorso: *Tribvto della familia Caronni monzese al Mvseo Vitzai 1793.*

I candelieri foggiati secondo il modello veneziano, cioè a corta asta su larga base circolare, sono sei, tre dei quali, perfettamente simili, sono decorati con festoni, bucrani, draghi e mascheroni. Un altro con ornamenti finissimi sembra quasi lavoro del Riccio; gli ultimi due hanno sul piede anche delle placchette simili a quelle descritte più sopra, e imitate in gran parte dalle cose del Moderno; in uno vi è più volte ripetuta la testa di Antonino Pio, tratta da una pietra incisa o da una medaglia romana.

Assai caratteristico è un doppiere a larga base circolare come i candelieri già descritti, su cui s'innalza una leggiadra figura di sirena che solleva in alto le due estremità della coda terminanti in bocciuolo per la candela; un altro simile e forse di lavoro più accurato manca del piede originale, a cui è stato con poco buon gusto sostituito un enorme artiglio d'aquila, di fattura grossolana e che male s'addice alla finitezza della figurina che gli sovrasta.

Nelle lampade è evidente l'imitazione dall'antico, e parecchie di quelle che descriverò devono essere state eseguite più come oggetti di curiosità che per essere veramente adoperate. La più graziosa di tutte rappresenta un fanciullo seduto a cavalcioni su una testa di cavallo, modellata con squisito sentimento del vero; un'altra termina in una bella testina di fauno che porta al collo un sonaglietto allacciato con un nastro; una terza è formata da una sfinge accosciata; l'ultima che serve insieme da candeliere e da lucernetta e che è del Cinquecento inoltrato, è costituita da

[1] È la nota placchetta comunemente detta « il sigillo di Nerone ». (MOLINIER, *Les plaquettes*, 2).

[2] Molto probabilmente queste placchette debbono identificarsi con quelle descritte dal sig. Molinier al n. 491, che si trovano pure su un vaso di bronzo del Museo del Louvre. A questo proposito noterò che mi par difficile il sostenere l'opinione del suddetto signore, che cioè questi vasi abbiano servito per l'acqua santa; la loro forma, le rappresentazioni che li adornano, e l'assenza di qualunque simbolo religioso dimostrano chiaramente che il loro uso fu tutto diverso, forse furono adoperati per mettervi in ghiaccio il vino e la cosa diventa probabile assai, se si considera che durante tutto il secolo sedicesimo ne furono fabbricati altri dell'istessa forma in maiolica, due dei quali, alquanto più larghi di questi in bronzo, si conservano nel Museo Nazionale e sono certamente lavoro dei Fontana d'Urbino. Quando si pensi alla passione che avevano gli epicurei del Rinascimento pel *bever in fresco*, l'uso che ho accennato è quello che sembra meglio adattarsi a questi vasi.

[3] Tutte queste placchette riproducenti le fatiche di Ercole non sono che riduzioni di quelle note del Moderno; l'*Ercole in riposo* che vien dopo non è altro che la figurina dell'eroe ritagliata dalla placchetta di *Ercole e Caco* (MOLINIER, 204).

un torso di sirena col capo coronato da una bizzarra acconciatura e che finisce inferiormente in un grottesco mascherone di fauno, dalla cui bocca aperta sporge la lingua a sostenere il lucignolo.

Un bel calamaio a base triangolare sostenuta da zampe di leone, reca un' urnetta per l'inchiostro e una fine statuetta di satiro che regge sul capo un paniere di frutta. Due altri piccoli calamai sono pure foggiati a triangolo e adorni di arabeschi; un altro della stessa forma sostenuto da tre leoni e fregiato da mascheroni di donna si appalesa lavoro veneziano della metà del decimosesto secolo. È invece del principio un campanello carico di svariati ornamenti fra cui campeggiano due stemmi.

Non sono da passar sotto silenzio altri pezzi che completano questa collezione e specialmente una base triangolare, forse parte di alare, agli angoli della quale son poste delle figurine di vecchi accosciati assai belli, e un altro frammento di alare in cui su varii dischi sovrapposti si aggruppano dei draghi, dei putti e dei cigni e che termina in un vasetto adorno di fogliami.

Le statuette che possono ascriversi alla scuola veneta sono parecchie e fra esse merita il primo luogo un ben ideato progetto di fontana: ad una base rotonda stanno addossate tre sirene alternate con tre tritoni che rivolgono la faccia in alto e verso la statua centrale; questa è una leggiadra figurina di donna in atto di versar acqua da una brocca; l'armonica riunione di tutte le parti e la modellatura della statuetta di centro eseguita veramente da maestro, rendono questo bronzo uno dei più piacenti oggetti della raccolta e fanno pensare al magnifico effetto che questa fontana produrrebbe quando fosse eseguita in grande.

Vi sono ancora un *Marte nudo con elmo a cresta,* che s'appoggia colla sinistra a uno scudo coll'impresa del fulmine e colla destra stringe una spada; un piccolo cavallo che arieggia nella mossa quello celebre del Colleoni; un putto seduto con una cornucopia, leggiadro motivo imitato dall'antico; una statuetta di donna nuda con una coppa in mano, assai ben fatta; un piccolo gruppo di un satiro e una satiressa; e finalmente un drago posato su una colonnetta a base triangolare, che può forse aver servito come candeliere o come sostegno di lampada.

Senza allontanarci dalle scuole dell'Alta Italia, verrò ora a dire di due statuette che debbono annoverarsi fra le migliori cose della collezione. L'una che figurò già all'Esposizione Donatelliana tenutasi in Firenze nel 1887, come lavoro autentico del grande maestro, rappresenta *Amore che tira l'arco;* ha il braccio sinistro teso in avanti e colla mano stringe l'arco che ora manca quasi tutto, mentre innalza alquanto il destro, piegato e portato indietro, nell'atteggiamento di chi ha appena scoccata la freccia; il turcasso e la cinghia che glie lo tiene a tracolla, le ali e i capelli sono dorati; gli occhi sono d'argento. Sebbene l'opinione di chi voleva questo bronzo lavoro di Donatello sia molto ardita e tale da doversi scartare per molte ragioni, bisogna pur riconoscere che il putto, specialmente nella testa, ha il tipo donatelliano un po' ingentilito e s'assomiglia assai alla famosa statua di Cupido conservata nel Museo Nazionale; il torso è modellato stupendamente e l'attacco delle braccia alzate colla cavità ascellare quale è nei fanciulli, non potrebbe esser reso con maggior verità; le parti dorate sono ritoccate col bulino con finezza degna di un orefice; infine, una patina brillante ed omogenea riveste uniformemente tutta la statuina che acquista da questo dono del tempo una vaghezza tutta speciale [1]. L'assegnarle un autore non è cosa facile; tuttavia mi parrebbe che essa debba credersi lavoro di qualcuno degli artisti della Venezia che fiorirono sul cadere del Quattrocento, molti dei quali sono oggi pressochè sconosciuti; me lo persuadono certe particolarità di fattura e più di tutto l'imitazione di Donatello quale fu intesa nell'Alta Italia, meno realistica e più gentile.

[1] Vi è stato qualcuno che ha creduto moderno, o tutt'al più lavoro della fine del secolo scorso, questo magnifico bronzo; e fra i varii motivi tirati fuori più o meno a proposito, si disse anche che nel Quattrocento non si usava dorare i bronzi parzialmente. Ora, oltre al fatto che nelle collezioni, e fra le altre nel Museo Nazionale di Firenze, esistono alcuni bronzi del Rinascimento che sono dorati solo in alcune parti, abbiamo anche alcuni documenti che lo provano; e non è fra i meno importanti l'inventario dei beni di Gian Francesco Gonzaga signore di Bozzolo, compilato nel 1496, nel quale fra varii bronzi lavorati da Pier Jacopo Alari-Bonaccolsi, detto l'*Antico*, sono citati « una testa de uno putino de metalo cum li capelli d'oro » e « una testa de uno zovene de mettale cum capelli d'oro. »

L'altra è una donna seduta, che colla destra protesa regge una patera con frutti e fiori e nella sinistra tiene un vasetto; in grembo ha un piccolo vitello. L'atteggiamento calmo, l'espressione nobile e dignitosa, il piegare disinvolto e corretto, ce la fanno vedere lavoro di qualcuno dei più abili imitatori dell'antichità che siano vissuti all'epoca del Rinascimento; tantochè, per quanto siano scarsi ed insufficienti i termini di confronto, poco potendosi desumere dalle placchette, l'attribuirei volentieri a quel Pier Jacopo Alari-Bonaccolsi che lavorò tanto a Mantova e si acquistò tanta fama col nome di *Antico.*

Una cassetta di bronzo adorna di bassorilievi con centauri che portano in groppa una ninfa, è nota assai e viene dai più creduta del Caradosso; lo stesso motivo si ripete su un'altra cassettina triangolare di leggiadra forma.

I bronzi toscani quasi tutti assai notevoli sono in minor numero. Un gruppo d'*Ercole che scoppia Anteo,* modellato con molta ricerca dell'anatomia, è lavoro di un imitatore di Donatello non molto abile; posa su una base a forma di cassone, adorna cogli stemmi dell'Arte della lana. Della stessa scuola è un *marzocco* accosciato, di buona esecuzione. Invece una statua di *Ercole seduto,* coronato d'edera, si dimostra opera di arte più avanzata e deve forse riferirsi alla bottega del Verrocchio, secondo l'opinione del signor Carrand.

Il secolo decimosesto ci offre una piccola riproduzione variata del gruppo del *Laocoonte,* già descritta dal Venturi in questo giornale; un piccolo guerriero nudo di bronzo dorato, che dalla fine cesellatura si appalesa piuttosto opera d'orefice che di scultore; due statue di Antinoo, imitate dall'antico; una snella figura dell'Occasione ritta su un globo, coi capelli svolazzanti sulla fronte; e una graziosa *Abbondanza,* che servì forse come fontana d'acque profumate, in atto di strizzarsi una mammella.

Di Gian Bologna v'è un Perseo (?) in atto di sollevare la spada per colpire e una figura dell'*Architettura,* seduta su un pilastro, cogli strumenti dell'arte; di quest'ultima al Bargello esiste l'originale di marmo. Alla sua scuola spettano due bustini di Cristo e della Vergine, di non grande importanza.

Anche l'arte d'oltr'alpi non è rappresentata molto largamente. È tedesca e del secolo decimoquinto una statuetta di san Matteo in atto di scrivere il vangelo; un angelo inginocchiato a' suoi piedi gli regge il calamaio e le penne contenute in un astuccio. Al secolo seguente spettano un candeliere raffigurante un selvaggio peloso posato su un artiglio d'aquila; due altri formati da due gentiluomini in costume dell'epoca e una figurina di donna nuda nell'atteggiamento della Venere dei Medici, con un'iscrizione sottoposta che potrebbe servire di curioso ducumento per la storia del morbo gallico. Un bel calamaio a foggia di pozzo è adorno da una statuetta di uomo nudo barbuto assiso ai piedi di un albero e da un dragone che è in atto di lanciarsi su di lui; porta sotto la data 1556. Noterò anche uno schiaccia-nocciuole a foggia di termine con faccia ridente, la cui bocca si apre per mezzo di una leva posteriore, e un campanello, lavoro di un conosciuto artista fiammingo che ha l'iscrizione: *Me fecit Iohannes a Fine a°. 1551.*

Altri bronzi possono credersi opera d'artisti francesi, e sono un vaso a foggia di calice fregiato di mostri dalle forme strane che precorrono le fantastiche creazioni di Callot; un candeliere formato da una statuetta di donna che regge sul capo un vaso e sulla spalla un bambino, con larga base adorna di medaglioni; una testa di buffone a bocca aperta, che esce da una lumaca, di accuratissimo lavoro, e finalmente due candelieri gotici con due giullari in abito a sonagli, uno dei quali è specialmente ammirabile per la stupenda e finitissima esecuzione.

Nella categoria dei bronzi debbono anche includersi i vasi e piatti martellati che i Francesi designano coll'appellativo di *dinanderie* dalla città di Dinant in cui particolarmente fiorì quest'industria nel medio evo; non è però da credersi che tutti gli oggetti di questo genere siano di lavoro francese o fiammingo, giacchè anche l'Italia ne fabbricò molti fino a tutto il secolo decimosesto e ne fanno fede i parecchi che si conservano portanti iscrizioni e stemmi italiani e ornamenti di gusto affatto nostrale.

Il più antico di tutti è un acquamanile rappresentante un cavaliere in completa armatura di maglia, coperto da una lunga cotta d'arme e con elmo cilindrico; il cavallo con semplice bardatura è assai ben fatto e di giuste proporzioni. Le particolarità dell'armatura non permettono di assegnare a questo curioso lavoro una data più tarda del secolo decimoterzo.

Un altro acquamanile di poco posteriore ci raffigura un giovane cavaliere coronato di rose, con lunga cotta di maglia, e con uno scettro nella destra: vi fu chi volle riconoscervi l'effigie di re Corradino, l'ultimo della casa di Svevia, anche perchè due grosse lagrime cadono dagli occhi del cavallo, quasi che il nobile animale piangesse sulla sorte dello sventurato signore; ma a questa interpretazione ostano certi particolari della bardatura che è adorna sul davanti di piccoli stemmi coi tre leopardi d'Inghilterra. In ogni modo questa statuetta equestre è sempre un interessante esemplare dell'arte del Duecento, di cui si cercherebbero invano esempii di altrettanta importanza in molte collezioni.

In un terzo vaso simile, del secolo successivo, è espresso *San Giorgio in atto di trafiggere il drago* che si arrampica su una gamba posteriore del cavallo; la figura del cavaliere è sbalzata egregiamente e, l'animale che volge la testa in atto di dolore per guardare il mostro che lo ha assalito, è un modello di verità.

Vi sono ancora un leone con un drago che gli serve di manico, e un cavallo che dalla gualdrappa a disegni orientali e dall'iscrizione che ha incisa su un fianco ci si dimostra lavoro arabo, forse eseguito in Sicilia.

La serie si chiude con cinque vasi a beccuccio, col manico, a foggia di drago, che sono certamente lavori del secolo decimoquarto e decimoquinto, e con quattro piatti, uno dei quali ha nel centro la figura di una sirena, un altro l'*Annunciazione* e i due ultimi portano in rilievo degli ornamenti di stile gotico.

A questo bisogna aggiungere alcuni bronzi orientali ricchi di ornamenti all'agemina, parecchi dei quali sono di bellissima esecuzione. I più notevoli sono una grande brocca tutta lavorata ad arabeschi con eleganti iscrizioni; due candelieri persiani con figure di guerrieri e di divinità; una coppa con piedi decorati da figure di animali; due vasi con figure elegantissime e una piccola coppa con incrostazioni d'oro e d'argento che rappresentano edifizii orientali e piante. Gli altri sono coppe e scaldamani.

Placchette. — Non è molto tempo che l'attenzione degli studiosi si è rivolta a queste piccole produzioni del Quattrocento e del Cinquecento, che hanno avuto una parte importante nello svolgimento dell'arte in quell'aurea epoca. È noto che il maggior numero di esse si possono considerare come calchi in bronzo di lavori in oreficeria dei migliori artisti d'allora, fatti per conservarne ricordo e messi poi a profitto dagli scultori e dagli architetti per decorarne edifizii, monumenti, oggetti d'uso domestico, come più tardi le stampe servirono per più di un secolo ai fabbricanti di maioliche. Di esse abbiamo un catalogo ragionato del sig. Molinier, compilato con molta cura, ma ben lungi dall'essere completo; [1] e anche il catalogo delle sculture medioevali e moderne del Museo di Berlino [2] ci dà la descrizione e, quel che importa di più, la riproduzione in fototipia di 441 placchette, molte delle quali mancano nel lavoro del sig. Molinier, di guisa che, fino ad un certo punto, uno di questi libri completa l'altro.

La raccolta Carrand annovera 171 placchette, delle quali più di cinquanta sono assolutamente inedite senza contare numerose varianti. Scarse sono le imitazioni dall'antico e fra queste notevole un busto di *Giove laureato;* sono ben rappresentate la scuola fiorentina del Quattrocento e la scuola padovana formatasi sulle orme di Donatello. Andrea Riccio vi ha cinque placchette già note, oltre a una finissima *Deposizione nel sepolcro* marcata di dietro col solito R, e ad un grazioso medaglioncino raffigurante due divinità marine, queste ultime ambedue inedite. Del Moderno, a torto identificato dal sig. Molinier con Vittore Camelio, vi sono quasi tutti i lavori importanti in ottimi esemplari; sono sconosciuti un combattimento con fiere e un Orfeo in atto di incantare gli animali di fattura ammirabile.

Poco v'è di Bartolomeo Melioli; ma in compenso v'è una placchetta inedita di Pier Jacopo Alari detto l'*Antico:* rappresenta un giovane seduto, rivolto ad una donna che si avanza verso di lui con un teschio in mano; in alto su una banderuola svolazzante si distinguono le lettere ANT. Il lavoro di questo fine bassorilievo, similissimo del resto a quello delle medaglie gonzaghesche

[1] MOLINIER, *Les plaquettes.* Paris, 1886.

[2] W. BODE e H. VON TSCHUDI, Königliche Museen zu Berlin: *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche.* Berlin, Spemann, 1888.

che ci son note di questo autore, mi porta per analogia ad attribuirgli anche la placchetta coll'allegoria della fortuna (MOLINIER n. 492) che ha gli stessi caratteri di stile e di esecuzione.

Il Caradosso ha appena i *bagnanti* e il trionfatore, già dato ad Agostino di Duccio; Vittore Camelio vi è con un sacrificio firmato *Op. Victoris Cameli V.* Giovanni Fiorentino ha parecchie cose, tutte comuni. Non so tuttavia decidermi a credere che le placchette attribuite abitualmente a questo Giovanni delle Corniole e firmate JO. F. o IO. F. F. siano lavoro di un artista fiorentino: i caratteri di questi piccoli bronzi in cui è evidente l'imitazione dell'antichità, me li farebbero piuttosto giudicare di un artista dell'Alta Italia; ma v'ha di più: non è stato ancora osservato che le due placchette di soggetto religioso che portano questa firma e che rappresentano la *Deposizione nel sepolcro* sono affatto simili per esecuzione a quella *Risurrezione di Cristo* firmata I. F. P. che il sig. Molinier volle dare a Giacomo Francia; mentre tutte tre sono probabilmente lavoro della stessa mano. In queste due, più ancora che nelle altre placchette dell'ignoto Giovanni, è evidente la maniera padovana, che appare anche nella forma dello stemma posto sotto una di esse; per questo il Bode incluse nell'opera di Giovanni il *combattimento tra un centauro e un satiro*, che il sig. Molinier attribuì al Melioli, ma che è indubbiamente di Gian Francesco Ruberti, medaglista poco noto, e che ha la firma I. F. R. letta dal Bode I. F. F. (n. 897); così pure un'altra placchetta del Museo di Berlino con due cavalieri e la leggenda *Marti victori*, firmata I. F. e messa dal Bode fra le opere certe di Giovanni (n. 908), spetta invece al Ruberti. Con tutto questo io non voglio concludere certo che l'autore di placchette detto fin qui Giovanni fiorentino e Gian Francesco Ruberti siano un medesimo individuo; tra loro anzi vi sono troppe differenze di stile e troppo poco conosciamo di quest'ultimo perchè sia possibile un accurato confronto; credo però che le iniziali IO. F. F. e IO. F. P debbano spiegarsi in altro modo, cioè *Johannes Franciscus fecit* e forse *Johannes Franciscus Patavinus*. [1]

Fra le placchette del Cinquecento vi è un bell'esemplare del *trionfo di Andrea Doria* di Leone Leoni e una interessante *Vergine col bambino*, firmata AN. AB. e che deve attribuirsi ad Antonio Abbondio. È anche degna di nota una grande *Vergine col bambino e san Giovanni* (MOLINIER, n. 430) con notevoli varianti, di cui ho visto in un'altra collezione una prova colle iniziali F. D. Due grandi bassorilievi con *Davide e Giuditta* appartengono alla fine del secolo decimosesto.

Per ultimo vi son numerose placchette francesi e tedesche, parecchie delle quali inedite, e un discreto numero di piombi, prove di lavori in oreficeria.

Medaglie. — È una collezioncina scarsa e di non molto interesse: mancano quasi del tutto le opere dei grandi medaglisti del Quattrocento, essendovi solo il Pisanello rappresentato da un piombo di Sigismondo Pandolfo Malatesta, Cristoforo Geremia dalla rara medaglia di Augusto, e Matteo de' Pasti da due piccoli bronzi del Malatesta e dell'Isotta da Rimini. Vi è uno stupendo esemplare dell'Alessandro Vecchietti, lavoro di artista fiorentino del Quattrocento, e una curiosa prova con un busto di vecchio imberbe, che rammenta assai il fare di Ermes Flavio de Bonis; due medaglie con Luigia, duchessa di Valois, contessa d'Angoulème e con Tomaso Bohier, generale delle Finanze di Normandia, sono lavoro di un medesimo artista, forse un italiano che lavorava in Francia sui primi del Cinquecento.

Un'altra bella medaglia è quella di Giulia Astalli attribuita comunemente e con ragione a Bartolo Talpa, artista mantovano del quale sin qui non si conoscevan notizie, ma che deve identificarsi con Bartolino Topina, detto *il filosofo*, pittore scolaro del Mantegna che lavorò assai alla decorazione degli edifizii che i marchesi di Mantova innalzarono sul cadere del secolo decimoquinto. [2] L'Armand

[1] Mi sia permesso di menzionare qui un altro artista del Rinascimento, di cui non si conoscono opere, ma che tuttavia gli scrittori contemporanei vantano come assai valente: Gian Francesco Bonzagni da Parma, orefice, fu parecchie volte incaricato di eseguire i conii per la zecca della sua città e fu anche abilissimo imitatore di medaglie antiche; i suoi due figli Gian Giacomo e Gian Federigo sono annoverati fra i migliori medaglisti del Cinquecento. Se, come i figli, egli tralasciò il cognome nella firma, i lavori di lui dovrebbero portare le iniziali I. F. P., cioè: *Johannes Franciscus Parmensis*; egli però non deve essere confuso con Gian Francesco Enzola che viveva mezzo secolo prima.

[2] Bartolino è rammentato in parecchi documenti pubblicati dal conte d'Arco nel secondo volume del suo lavoro sulle *Arti e gli artefici in Mantova*. Nel dia-

e il Friedländer che pubblicarono questa medaglia, non seppero dire chi fosse questa Giulia Astalli vantata come *unicum fortitudinis ac pudicitie exemplum*, secondo quel che dice il rovescio; io crederei che con questo bronzo si sia voluto onorare quella Giulia da Gazzuolo, di cui narra il Bandello, in una delle sue novelle, che violentata da un cortigiano preferì morire, gettandosi nel fiume Oglio, anzichè sopravvivere al proprio disonore. Il Bandello riferisce che il vescovo Lodovico Gonzaga le fece erigere un monumento in Gazzuolo e non è inverosimile che le abbia fatto anche fondere la medaglia da Bartolino Talpa, che fu per qualche tempo a' suoi servizii.

Poche cose vi sono del Cinquecento; invece v'è una discreta raccolta dei medaglioni di Guglielmo Duprè in freschissime prove. Accennerò anche ad una interessante serie di gettoni francesi medioevali.

Sigilli. — Il più antico è quello del comune di Abbeville *(Abbatis ville ad causas)* che risale ai primi del Duecento; viene poi quello del monastero di san Giusto nel Chianti, del secolo decimoquarto. È degno di nota un sigillo della *Mère folle* di Digione che ci ricorda le famose feste dei pazzi che si facevano in Francia. Tre grandi sigilli ogivali sono interessanti per l'arte e appartennero il primo a Bernardetto Minerbetti arcidiacono fiorentino, l'altro al celebre cardinale senese Alfonso Petrucci, il terzo, di lavoro finissimo, al cardinale francese Claudio de Longuy de Giovy.

Cammei e intagli. — L'antichità classica non vi ha che poche cose e di non grande importanza; v'ha di meglio in quelli d'epoca bizantina, fra i quali sono specialmente notevoli un san Giorgio armato in sardonica, e un altro san Giorgio a cavallo in pietra litografica, oltre ad altri minori. Il grosso della collezione è formato da lavori del Rinascimento per lo più imitanti l'antico, e fra questi citerò un grande cammeo colla testa d'Augusto in amatista e due altri con Nerone e Marco Aurelio; è anche assai fine un'incisione in cristallo di rocca rappresentante *le tre Grazie*, che potrebbe attribuirsi a Giovanni Bernardi da Castel Bolognese.

Molto maggior interesse hanno alcuni cammei in conchiglia, che sembrano un prodotto dell'arte francese nel secolo decimosesto. Il più antico raffigura un gentiluomo in costume del Quattrocento in atto di abbracciare una fanciulla, coronata di pampini; le figure a mezzo busto sono condotte con finitezza estrema, che prende maggior risalto dalla montatura in oro a fogliami gotici; l'arte di questo cammeo si approssima assai a quella della placchetta francese con Pietro di Provenza e la bella *Maguelonne*, pubblicata dal sig. Molinier (n. 739).

Un altro coll'iscrizione *Ave regina celorum* non è che la riproduzione di una nota placchetta del Moderno, che rappresenta la Vergine seduta in trono col bambino sulle ginocchia in atto di accarezzare un angelo (Molinier, n. 165). Sembra che gli artefici di questi cammei in conchiglia prendessero volentieri a modello le placchette, perchè la raccolta Carrand può offrirne altri esempi; così v'è la riproduzione di quella coll'Abbondanza e un satiro, data dal sig. Molinier a fra Antonio da Brescia (n. 121), della scena bacchica di Bartolomeo Melioli (n. 105) e di un busto di guerriero con lunga barba che il Bode pubblica come un'imitazione dall'antico (n. 679): v'è anche la *Crocifissione* del Moderno, alquanto variata perchè sono stati soppressi alcuni personaggi. In complesso questi cammei in conchiglia dimostrano una volta di più quanto grande sia stata la parte che ebbero le placchette nella volgarizzazione dell'arte e quanto possa riuscirne proficuo lo studio accurato.

Meritano pure di essere menzionati un'*Annunciazione*, riprodotta forse da una placchetta; una scena rappresentante le nozze di un eroe, un medaglione col busto di Enrico IV e tre fiaschette da polvere o meglio innescatoj egregiamente lavorati con busti imitati dall'antico e scene di guerra.

Cuoi. — Negl'inventari del Quattrocento e del Cinquecento ricorre spesso la menzione di oggetti in *corame negro cotto* arricchiti di disegni, di figure, di stemmi; disgraziatamente il cuoio è una materia facilmente soggetta ad alterarsi e quantunque resi preziosi dall'arte, pochi di questi oggetti son giunti insino a noi. La serie della collezione Carrand conta più di venti pezzi, alcuni dei quali di esecuzione veramente squisita; pochi sono francesi e fra questi occupa il primo posto un grande astuccio per coltelli da scalco, fregiato di finissimi fogliami gotici e da figurine di santi commiste a stemmi e ad imprese profane; è della stessa epoca, se non dello stesso artista, un piccolo cofanetto figurato in cui apparisce già l'influsso del Rinascimento italiano. Tutti gli altri sono di

letto del basso Mantovano *topina* significa appunto *talpa* e *topinère* o *topinare* si chiamano i condotti scavati dalle talpe nel terreno, pericolosi assai quando attraversano gli argini che proteggono quei paesi dalle inondazioni del Po.

lavoro italiano, per la maggior parte astucci da coltelli, e alcuni sono di fattura ammirabile; uno è adorno collo stemma della Rovere e con putti e medaglioni a ritratti di egregia composizione; un altro che servì forse ad un chirurgo, porta lo stemma Gondi; il più bello è fatto a foggia di colonna con base e capitello, tutto rabescato a minuti disegni; ha uno stemma con leone rampante fiancheggiato dalle lettere I. R. e porta le iscrizioni *Nature sequitur semina quisque sue; nature non artis opus.*

Sculture in legno. — L'arte medioevale è scarsamente rappresentata da alcuni frammenti, fra cui hanno speciale interesse due coronamenti che appartenevano agli stalli del coro di S. Aubin d'Angers, bruciato nell'assedio del 1793; importantissima poi e assai nota in Francia è una gentile figura della Vergine col bambino in braccio scolpita in legno di pero, che può considerarsi come una delle più belle cose dell'arte francese nel secolo decimoquarto.

Il Rinascimento invece vi ha parecchie cose di grande valore: un alto rilievo raffigurante l'*Annunciazione* è lavoro fiammingo del Quattrocento che offre tutte le caratteristiche della scuola fondata dai Van-Eyck; è pure assai pregevole, sebben posteriore, una statuetta dell'Immacolata a mani giunte di delicata fattura. Un davanti di cassone è intagliato con scene cavalleresche, interessanti assai per i costumi che rivestono i numerosi personaggi, e che ricordano i disegni del Pisanello; per ultimo vengono un bassorilievo col *Presepio*, di scuola francese, e una statuetta di Lucrezia in atto di trafiggersi che nella posa contorta e nella mossa esagerata rivela già l'approssimarsi della decadenza.

In questa categoria ho messo anche i mobili, che del resto son tre soli, due credenze e un cassone. La prima di legno intagliato e dipinto ha sul dossale l'*Adorazione dei pastori* e nel corpo quattro rappresentazioni delle virtù, cioè la Forza, la Fede, la Carità e la Speranza; le figure tengono ancora del gotico, mentre gli ornamenti manifestano già l'influenza italiana. L'altra, che meglio si direbbe un *dressoir*, è un magnifico lavoro della scuola lionese del Cinquecento, adorna di bei medaglioni e di ornamenti ancora più belli; il cassone appartiene alla stessa scuola, ma è di esecuzione meno curata.

Per ultimo dirò di parecchi cofanetti in diverse materie che per l'interesse che presentano riuniti, non ho voluto disperdere in serie diverse. Il primo antichissimo, in legno, è fregiato con animali fantastici di stile bisantino e rassomiglia assai ad uno simile d'avorio che era nella collezione Basilewsky[1] e che vien riferito al nono secolo. Un altro, pure in legno, è ricoperto da figure simboliche e da rappresentazioni di caccia; spetta all'arte francese del secolo decimoterzo, ma è stato malamente dorato modernamente. Due altri tedeschi hanno pure figure simboliche e sono del secolo seguente; e uno del secolo decimoquinto offre delle scene di caccia.

L'ornamentazione di due altri cofanetti francesi del Trecento è ottenuta con rosoni di stagno dorato o di rame applicati sul legno; uno di essi è riccamente decorato anche con vetri miniati di quella specie che i Francesi dicono *églomisés*.

Altri sono fregiati con ornamenti in pastiglia; uno ha sui due lati dei putti che sostengono dei festoni e pare imitato da qualche bronzo. Un secondo è ad arabeschi policromi; il terzo, più notevole perchè spetta incirca alla metà del Cinquecento, offre sui tre lati delle rappresentazioni mitologiche o romanzesche, *Piramo e Tisbe, Apollo e Dafne, Ero e Leandro, Atteone sbranato dai cani;* ma la più curiosa è sul quarto lato dove in una vasca è raffigurata *Diana nuda con due ninfe* in atto di bagnarsi; Atteone già cambiato in cervo sta osservandola, mentre dall'altro lato si avanza una comitiva di cacciatori, davanti ai quali è un cavaliere in costume del Cinquecento che ha tutti i lineamenti di Enrico II re di Francia. Sarebbe forse questa un'allusione ai suoi amori con Diana di Poitiers? Uno studio più accurato del piccolo scrignetto potrà forse dircelo; ma non è qui il luogo di farlo.

Nei legni vi sono anche prodotti dell'arte araba, e cioè due formelle provenienti dal soffitto della moschea di Touloun presso il Cairo, che son giudicati lavori del secolo duodecimo.

Stoffe. — È questa una delle serie più numerose ed importanti della collezione e mi rincresce

[1] *Collection Basilewsky*, pl. X, n. 51.

di non poterne dare per ora notizie particolareggiate essendo tuttora rinchiusa in casse per misura di conservazione. Basterà solo il dire che quasi tutte le epoche vi sono rappresentate, a partire dai primi secoli dell'era cristiana, di cui vi hanno alcuni frammenti di stoffe copte, per arrivare sino al Seicento. Sono specialmente notevoli alcuni campioni di stoffe bisantine a figure e di stoffe arabe coi conosciuti motivi d'animali affrontati. Il medio evo ed il Rinascimento vi hanno pezzi di grande valore, specialmente in paramenti ecclesiastici, giacchè vi abbondano le pianete a ricami, i piviali, le tonacelle, i paliotti, alcuni dei quali sono eccellenti opere d'arte; preziosa è una collezione di broccati a disegni orientali, usciti probabilmente dalle officine venete sul cadere del Quattrocento; nè mancano i ricami, fra i quali son degni di nota molti frammenti di indumenti da chiesa a figure di santi, parecchi saggi di ricami monocromi a punto in croce di stile veneziano, e un grande tappeto da tavola policromo adorno di aquile imperiali e che sembra sia stato eseguito nelle Indie portoghesi.

Vanno incluse in questa serie anche alcune borse e *carniroli* leggiadramente ricamati nel secolo decimoquinto e pochi arazzi, dei quali tre di piccole proporzioni spettano all'arte fiamminga del Cinquecento; uno grande, con un soggetto della favola di Psiche, è riferibile alla prima epoca della fabbrica dei Gobelins e due altri in cattive condizioni rappresentano soggetti di storia romana tratti da romanzi medioevali (in uno v'è l'assalto dato da Tito a Gerusalemme) coi personaggi in costume del Trecento e con lunghe iscrizioni latine; questi ultimi sono lavoro del secolo decimoquinto.

Armi. — Il signor Carrand fu uno dei più intelligenti e fortunati raccoglitori d'armi e possedette un tempo anche in questo genere degli oggetti del più alto interesse; sembra però che egli negli ultimi tempi di sua vita abbia trascurato questa serie delle sue collezioni, giacchè non vi è nulla di veramente *hors ligne.*

Oltre a parecchie armi medioevali provenienti da scavi e corrose dalla ruggine, vi è una bella spada del Trecento con elsa rivestita di cuoio e pomo di ferro. Del secolo decimoquinto vi sono alcuni frammenti di un'armatura norimberghese e parecchie celate veneziane, un elmo da giostra e uno da torneo quasi totalmente rifatto. Mirabili per arte sono alcune lame di spada incise e damaschinate, che dallo stile delle finissime figurine si possono giudicare senza tema d'errore lavoro di armajuoli milanesi. È anche assai bello un elmo da parata veneziano, fatto con una celata ricoperta di velluto rosso e adorna di rapporti in bronzo cesellato con un leone per cimiero.

Noterò ancora un paio di staffe in bronzo, egregio lavoro francese del Cinquecento, e una canna da pistola con minutissimi ornamenti all'agemina in oro, che non farebbe torto al bulino del famoso Gasparo Mola.

Di armi orientali vi sono tre elmi persiani damaschinati in oro e argento, un bel bracciale e parecchi coltelli birmani con fini lavori in argento a cesello.

Ferri. — È un ramo d'arte che prosperò specialmente in Francia ed è naturale che i signor Carrand abbia saputo radunarne belli esemplari. I martelli da porta lavorati a figure con tabernacoli in stile gotico sono forse i migliori oggetti che siano usciti dalle mani degli artisti francesi e la nostra raccolta ne offre dei saggi splendidi: vi sono anche dei cofanetti, dei frammenti di cancello, degli ornamenti per mobili di esecuzione maravigliosa. Una piccola serie di chiavi è importantissima per la bella conservazione e la squisita fattura di ogni pezzo; ma ciò che per l'arte ha maggior interesse sono due ferri da *carnirolo* lavorati all'agemina con ornamenti di purissimo stile e una placca pure ageminata, con una *Pietà*, in cui si riconosce la mano di un artista veneto del Rinascimento.

Sculture in marmo. — Poche e di non molta importanza; un piccolo altorilievo rappresenta *Muzio Scevola* e rammenta nel fine lavoro e nelle mosse aggraziate le opere di Agostino Busti; una *Madonna col bambino* è un debole saggio della scuola pisana del Trecento. Un tabernacolo in pietra serena contiene una *Madonna col bambino* in stucco colorato e sembra lavoro sanese del secolo decimoquinto.

Vi sono anche alcuni stucchi della scuola del Rossellino, comuni e di non fresca prova; per ultimo rammenterò un busto di gentildonna in costume del Cinquecento, lavoro poco bello e di non grande valore.

Dipinti. — Chiudo questa breve rivista colle pitture, parecchie delle quali sono davvero

degne di nota per più d'un titolo e non sfigurano al confronto degli altri oggetti d'arte di cui va ricca la collezione.

Le scuole italiane vi hanno un quadretto con due santi attribuito a Taddeo Gaddi; due altri con scene della *Passione* di Taddeo di Bartolo; parecchie tavole del Trecento di non grande interesse e un *desco da parto* col *Giudizio di Paride* riferibile ad un maestro toscano dei primi del Quattrocento. Una grande tavola d'altare a cinque scompartimenti rappresenta la *Vergine fra quattro santi* ed è un buon saggio dell'arte umbra verso la metà del secolo decimoquinto.

I quattrocentisti toscani vi hanno alcune piccole tavole con *Sante conversazioni;* ma sono di molto maggior valore due ritratti di gentildonne in uno dei quali si ravvisa la maniera del Ghirlandaio, mentre l'altro, dato dal signor Carrand a Piero della Francesca, sembra invece lavoro di un artista lombardo. Vi è anche un tabernacolo con una *Sacra famiglia,* che ha tutte le caratteristiche di fra Diamante, l'aiuto e l'amico di fra Filippo Lippi.

Di arte germanica son notevoli una *Madonna col bambino* che deve attribuirsi alla scuola di Westfalia del secolo decimoterzo; un bel dittico con una *Santa conversazione* e la *Crocifissione,* di scuola non bene determinata; due tavole rappresentanti martirii di sante, lavoro di maestri tirolesi; poi un'*Andata al Calvario* e un dittico coll'*Adorazione dei magi* e la *Crocifissione.* Un grande quadro ove è raffigurata Lucrezia in atto di trafiggersi spetta con tutta probabilità al *maestro della morte di Maria;* una tavoletta colla morte che insegue la gioventù, porta il monogramma di Hans Baldung Grün: finalmente due piccoli tondi nello stile di Luca Cranach ci offrono gli episodii di *Gedeone e di Abigaille in atto d'implorare Davide.*

I Neerlandesi vi sono con pochi quadri e non tutti di grande merito: sono però degne di nota una *Deposizione* che rammenta Quintino Matsys, una riproduzione del *Cambiamonete* di Marinus van Roymerswaler colla sua solita firma e una soave Madonnina di accuratissima esecuzione e che è fra le cose più interessanti della raccolta.

Vi sono persino delle miniature, fra cui una gran pagina di corale, di scuola veronese, messa entro una cornice a finissimi lavori di pastiglia e parecchi ritrattini del Cinquecento.

Qui la rivista rapida, informe e forse qua e là inesatta è finita: di molti oggetti ho dovuto tacere, di altri non ho detto che poco; ma quando, fra non molto, la collezione sarà ordinata ed esposta, altri più competente di me potrà studiare e descrivere con maggior profitto dell'arte e della scienza i tesori che essa racchiude. A me basta l'averne dato una sommaria idea in questi pochi cenni, che hanno forse il solo merito della novità e che furono scritti più che per altro, per dimostrare l'importanza dello splendido regalo che il signor Carrand ha voluto fare a Firenze e all'Italia.

UMBERTO ROSSI

MONUMENTI ARTISTICI
IN SAN GIMIGNANO



SAN GIMIGNANO torreggia all'altezza di circa metri quattrocento in mezzo al verde e lieto ondeggiamento dei colli della Valdelsa, protendendo al cielo le sue tredici torri brune e slanciate tra il folto degli ulivi, tra le mura e gli alti palazzi e le case medioevali, che i molti secoli passati su di loro non hanno ancora potuto trasformare così da togliere ad esse ed al paese il vetusto ed originale carattere.

Le origini della Terra sono incertissime: è probabile che il primo nucleo si formasse intorno alla chiesa dedicata a San Gimignano, forse fin dal secolo VI in cui la venerazione pel Santo Vescovo di Modena diffondevasi in molte parti d'Italia. Certo è che memoria autentica di essa non esiste fino al secolo X, quando Ugo, Re d'Italia, dona (3 Ag. 929) ad Adelardo, vescovo di Volterra, un luogo denominato il monte della Torre, situato, secondo è detto nel documento, *presso S. Gimignano.*

Formò dapprima porzione del territorio di Volterra e prestò obbedienza ai vescovi di quella città; ma già nel secolo XII costituivasi in libertà, e pare che nel 1199 incominciasse la piena indipendenza del Comune. Da allora San Gimignano partecipò alacremente alla vita politica che andava svolgendosi nella Toscana; mirò all'ingrandimento del suo dominio, ad estendere le vie del proprio commercio e le relazioni amichevoli con Firenze, con Pisa, con Siena e colle altre città che la circondavano; nè cessò mai di pensare alle opere di utilità pubblica e di religione.

Non è qui mio intento di parlare delle vicende storiche del Comune di S. Gimignano, delle mutazioni subite nel popolare governo, delle lotte interne tra Guelfi e Ghibellini, dei rapporti continui di pace o di guerra colle città vicine.

Basterà ricordare che, per la ragione della sua postura sopra di un colle, ed in mezzo a città in condizioni molto più prospere ed arrivate già a grande potenza, la Terra di S. Gimignano non ebbe mai l'opportunità di raggiungere quello sviluppo che il carattere nobile e fiero de'suoi abitanti avrebbe certo consentito. Così dovette accomodarsi a tutti i mutamenti politici che avvenivano in Toscana specialmente per parte delle due fazioni de' Guelfi e de' Ghibellini, tenendo naturalmente per norma di piegare verso il più forte; così andò a poco a poco svanendo la libertà di San Gimignano che, per essere in fondo di aspirazioni guelfe, fu specialmente tratta a seguire le sorti della grande Repubblica fiorentina, a cui nel 1353 finì per sottomettersi affatto.

I Fiorentini, invescati in continue guerre, non cessavano mai d'imporre gravezze d'ogni sorta ai

Sangimignanesi; i quali dal canto loro, perchè solleticati nell'amor proprio dalle lodi ch'eran loro tributate e dall'onore di alte ambascerie, e perchè talvolta arrivavano ad ottenere per mezzo dei Fiorentini una qualche soddisfazione sulle terre circonvicine, accondiscendevano quasi sempre e di buon grado a tutte le richieste; se poi, costretti dalle miserie o di lotte continuate o della peste, mandavano a Firenze ambasciatori pregando di essere esonerati da qualche aggravio, ricevevano il più delle volte una ripulsa: onde i debiti contratti con potenti famiglie fiorentine restavano perenni ed andavano anzi aumentandosi.

Fedelissimi alla Casa Medicea, benchè all'appressarsi dell'Orange nella Toscana (1529) i Fiorentini, cacciati i Medici, avessero mandato Giovan Francesco da San Gallo a ristorare le mura di San Gimignano, perchè quei della Terra combattessero in pro della Repubblica, essi non tardarono, anzi furono tra i primi, ad arrendersi alla parte avversa; onde mostrarono quanta fosse la loro devozione per quella famiglia, sotto al principato della quale fu maturata la completa decadenza della Terra. [1] San Gimignano, tanto mentre si resse a Comune, quanto anche sotto la Signoria de' Fiorentini, ma solo fino a tutto il primo quarto del secolo XVI, non abbandonò mai la cura di adornare i suoi edifizi di splendide opere d'arte: poscia, non solo si badò assai poco agli abbellimenti, il che certamente fu un grande vantaggio; ma anche le opere antiche non si tennero più in quel conto che meritavano, e molte di esse andaron distrutte.

Ad onta di tutto questo San Gimignano serba ancora, come abbiamo detto in principio, la sua originalità di città medioevale, sacra alla storia ed all'arte.

Oltre le tredici torri, fra le quali primeggia quella del Comune, innalzata nel principio del secolo XIV e formata tutta di conci lavorati a leggiero bugnato; oltre la Collegiata, la Chiesa di S. Agostino ed il Palazzo Municipale, monumenti ricchissimi di insigni opere d'arte, San Gimignano mostra, specialmente nella sua via principale, molti e nobili edifizi dei secoli XII, XIII, e XIV, romanici e gotici, con belle bifore divise da colonnette, con eleganti cornici, colle tinte severe dei secoli che dànno un aspetto maestoso anche alle case più umili, e tutti manifestanti quella purezza toscana di stile che rende sì maravigliosi i grandi monumenti di Firenze, di Pisa e di Siena.

E pare che quei della Terra ci tenessero a conservare il carattere primitivo delle lor case, se nel 1379 imponevano una forte gabella per chi tentasse di demolir case, e obbligavano i possessori di esse, sotto pena di L. 24, a rifar quelle che per caso rovinassero; e se anche adesso nella maggior parte delle abitazioni non è cambiata l'interna disposizione antica, e le vaste sale e le camere ariose ed alte presentano ancora i vecchi soffitti a travatura coi mensoloni reggenti le travi, artisticamente intagliati.

*
* *

La Pieve, tempio abbastanza vasto per un paese non molto grande, mostra nella sua costruzione l'opera di diverse età; poichè, mentre i rozzi capitelli delle colonne che la dividono in tre navate, ed, esternamente, i muri di fianco accennano al secolo XI; mentre le volte delle navi, a crociera con costoloni, furono eseguite nella seconda metà del secolo XIV; il Coro rialzato, e tutta la crociera con le cappelle, onde fu la Pieve ingrandita, sono certamente del secolo XV e costruite secondo il disegno di Giuliano di Nardo da Maiano, fratello di Benedetto, il quale —come si ricava da un documento, [2] — venuto a' dì 16 di luglio 1466 a *fare il disegno della pieve*, ebbe per sua fatica L. 10. 10.

Nel secolo passato si rinnovò in brutto stile barocco l'altar maggiore; si diede un uniforme intonaco alla facciata su cui poscia si dipinsero stupidamente gli ornati architettonici che ancora il tempo non ha cancellati, e si condusse qualche altra opera di secondaria importanza in alcune cappelle.

[1] Per conoscere in tutti i suoi particolari la storia di S. Gimignano, vedi il PECORI: *Storia della Terra di S. Gimignano*; Firenze, 1853.

[2] Libro d'Entr. e d'Usc. della Pieve, dal 1464 al 1495, Lettera Z; Archivio di Cancelleria.

Altra chiesa che, sebbene presenti ben poco di interessante in fatto d'architettura, all'infuori della sua vastità, è pure assai meritevole d'esser visitata per le insigni opere d'arte in essa racchiuse, è quella di S. Agostino. Fu incominciata a fabbricare pei frati agostiniani con elargizioni private e col concorso del Comune verso il 1280, e fu consacrata il dì 31 marzo 1298. È ad una sola e spaziosa navata con copertura di legname e terminata da tre cappelle a vôlta.

Nel 1288 s'incominciava il grandioso Palazzo del Comune; nel 1300 si poneva mano alla Torre e nel 1311 vi si collocava la campana del Comune. [1]

Così i consigli, che dapprima erano stati tenuti nel palazzo oppure nel chiostro della Pieve, e talvolta, nelle occasioni più solenni e soltanto fino al 1277, anche nel Coro di essa, ebbero già dal principio del secolo XIV una sede propria, degna d'un libero Comune. Sorge al fianco sinistro della piazza, elevandosi per due piani altissimi sovra uno zoccolo di pietre scalpellate. Davanti gli sta addossato un ampio *arringo* o verone, al quale si ascende per due gradinate laterali. Le porte sono ad arco acuto, le finestre ad arco scemo; l'insieme si presenta semplice, severo, maestoso. Il vasto salone che occupa la parte anteriore del palazzo, era tutto decorato da antichissime pitture, delle quali non rimangono oggi allo scoperto che poche vestigia; altri avanzi devono certamente esistere sotto il bianco della calce. Da quanto ci è dato di vedere, sembra vi fossero effigiate dedizioni di castella; celebri caccie; armi d'eminenti personaggi e d'antiche fazioni: più espressamente però nella parete di faccia alla porta d'ingresso si trova rappresentato il Padre Scolaio Ardinghello, Arcivescovo di Tiro, in atto di sentenziare la lunga lite che il Comune avea contro il clero per ragione di decime; il che avvenne, come ne attesta l'iscrizione ancora in parte visibile, ai dì 3 d'Aprile 1292. Il giorno 8 maggio 1299 in questo Salone parlava dinanzi al Podestà ed ai Priori di San Gimignano, Dante Alighieri, quale ambasciatore dei Fiorentini per la lega guelfa.

Questi sono i principali monumenti di San Gimignano; degni di tutta l'ammirazione dello studioso e dell'artista, perchè ricordano i bei tempi della libertà della Terra, ed il lieto e progressivo fiorire dell'arte toscana, la quale vi è rappresentata con opere preziose di alcuni de'suoi più valenti campioni.

Poichè è notevole il fatto che nel risveglio potente del popolo italiano verso nuovi ideali di vita, anche molte tra le piccole città, per proprio impulso, facessero a gara di adornarsi di splendide opere d'arte; ed è ancora più notevole per San Gimignano, la quale, benchè per ragioni della sua postura, nel cuore della Toscana, fosse tormentata, sia nel tempo della sua autonomia, sia in quello della sottomissione a Firenze, da continue guerre e devastazioni del suo territorio, da pesti, da carestie, da debiti enormi, ha sempre mantenuto un altissimo culto per l'arte, ha sempre pensato ad invitare dentro alle sue mura artisti di sommo valore.

Quantunque i rapporti tra San Gimignano, propensa al guelfismo, fossero veramente più stretti con Firenze che con Siena, pure, forse per ragione di maggior vicinanza, forse anche perchè gli artisti fiorentini, in causa di superior rinomanza, aveano sempre commissioni da ogni parte d'Italia, onde non ne riusciva facile l'invito, furono pittori senesi quelli che primi lavorarono in San Gimignano sia nella fine del secolo XIII, sia durante tutto il secolo XIV, senza che mai vi sia comparso alcuno della scuola giottesca.

Nel secolo XV, quando già la sottomissione a Firenze era del tutto completa, ed in questo gran centro di vita civile, più che non nelle altre città della Toscana, l'arte progrediva meravigliosamente contando parecchi cultori, tutti d'indole diversa, eppur tutti di altissimo merito, San Gimignano comprese il nuovo spirito, ed abbandonati gli artisti Senesi che persistevano nelle forme arcaiche, si servì specialmente dell'opera dei fiorentini. Quindi Benozzo Gozzoli e Piero Pollaiuolo e Filippino Lippi e Domenico Ghirlandaio e Benedetto da Maiano vi lasciarono alcuni dei loro più nobili capolavori. A San Gimignano lavorò pure il Sodoma sotto alla Loggia ch'è di fronte alla Collegiata, ove si trovano di lui ancora due putti, bellissimo frammento d'un grande affresco che ai due di luglio del 1513 gli fu pagato dal Comune con L. 142; [2] così nella stanza del Camar-

[1] Cfr. PECORI, *Storia della Terra di S. Gimignano*, pag. 575 e segg.

[2] V. Libro di Provvisioni, Lett. G, N. 130: cfr. anche PECORI, *op. cit.*, pag. 553, nota 4.

lingo, già Cappella delle Carceri, manifestasi la maniera di questo artista in un affresco a chiaroscuro eseguito forse dai suoi scolari ed ora molto deperito, rappresentante S. Ivone in atto di render giustizia dal suo tribunale; [1] e credo che lo stesso pittore abbia pur lavorato in Sant'Agostino nella parete a sinistra di chi guarda la tribuna sotto al bel pergamo pensile che la famiglia de' Poschi vi appose nel 1524; ora però non si vede che un frammento di chiaro-scuro bronzeo rappresentante due Profeti, i quali scrivono sotto l'ispirazione di due angeli. Come il Sodoma, anche un pittore di scuola perugina, forse il Pinturicchio, aveva prima dipinto pei monaci di Monte Oliveto una bellissima tavola che ora si trova nella gran sala del Palazzo e di cui parleremo più innanzi.

Gli artisti locali non ebbero fisonomia propria; degni di menzione sono tuttavia Bastiano Mainardi, abile seguace di Domenico Ghirlandaio e suo aiuto in tutte le grandiose opere da esso condotte specialmente in Firenze; e Vincenzo Tamagni che fu a Roma a lavorare con Raffaello; ma riguardo ad essi, quantunque abbiano lasciato anche in patria pregevoli dipinti, mi basterà in questo articolo l'avervi accennato. [2]

Dal *Libro* di Provvisioni (Lettera G., N. 4) conservato nell'Archivio di San Gimignano, si viene a conoscere come, verso il 1273, fosse incaricato Rinaldo da Siena a dipingere nella parete esterna della Pieve l'uccisione d'un certo Schiavo Paltoni, perpetrata dal fratello per mano d'un servo, senza che se ne sia mai saputa la ragione. Di questa pittura ora non esiste più traccia; ne rimane invece alcuna, come abbiamo veduto, della pittura nella sala del Palazzo Comunale, ove fu rappresentata la liberazione del Comune dall'onere delle decime agli ecclesiastici, avvenuta nel 1292 per sentenza del Padre Scolaio Ardinghelli. [3] Il libro per le spese della guerra volterrana (Lettera T, N. 7) registra come verso il 1308 fosse chiamato da Siena Memmo padre di Lippo e della moglie di Simone di Martino, a dipingere i gonfaloni delle contrade di Castello e di San Matteo. Anche queste pitture non si sa quale fine abbiano avuta. I dipinti più antichi della Pieve, incominciati nel 1314 e proseguiti poscia nel 1333, [4] dovettero cedere il posto ad altri de' quali dovremo a lungo discorrere.

La più antica pittura, ancora in buono stato di conservazione, rimasta a San Gimignano, si può dire adunque che sia quella eseguita nel 1317 dal Senese Lippo Memmi nella gran Sala del Consiglio, mentr'era podestà della Terra Nello di Mino de' Tolomei. Come Simone di Martino nel Palazzo pubblico di Siena, anche Lippo ebbe l'incarico di decorare con una *Maestà* il Salone del Palazzo pubblico di San Gimignano; ed il pittore che seguiva interamente la maniera del cognato e maestro, del quale in molte opere fu pure collaboratore, mantenne la stessa composizione della *Maestà* nel Palazzo pubblico di Siena.

Nel mezzo è figurata la Madonna seduta in ricco trono con cuspidi e pinnacoli, tenendo sul ginocchio sinistro il bambino, il quale, in piedi, benedice colla destra mano, ed ha nella sinistra un cartello spiegato. Ella è alta e svelta della persona; indossa, secondo la maniera propria dei senesi, lunghe vesti finamente ricamate in oro, e il manto stretto al petto con ricco fermaglio; è nimbata, e dal capo le scende sulle spalle un velo a righe azzurre e dorate. Il viso ovale e pienotto non è privo di nobiltà e di grazia. Ai lati le stanno 28 figure di angeli e Santi, quattro delle quali vedonsi sul davanti in atto di sostenere il baldacchino, in cui, come nella cornice del dipinto,

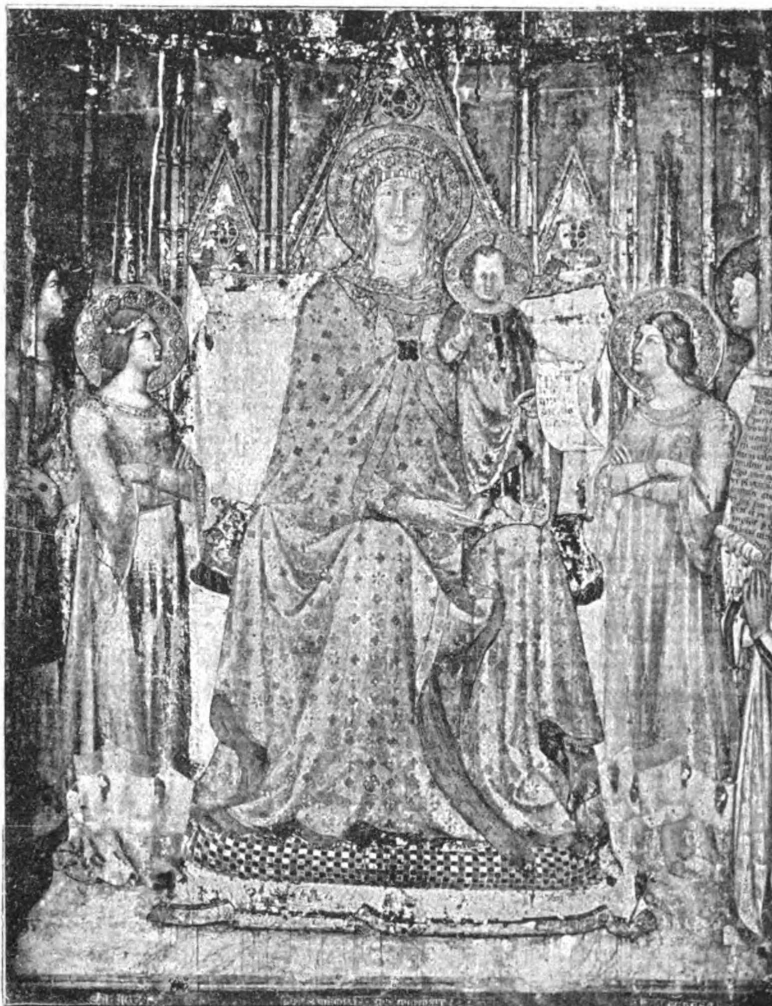
[1] Fu fotografato dall'Alinari, n. 7165.

[2] Opera notevole del Mainardi, eseguita nel 1500, sono gli affreschi nella cappella di S. Bartolo in S. Agostino, rappresentanti San Gimignano che sostiene colla sinistra mano la città, Santa Lucia e S. Niccolò, tutti tre in piedi entro finte arcate sostenute da pilastri ornati di piedritti con fregi (Cfr. PECORI, *op. cit*., pag. 545, nota 1; fu fotografato dall'Alinari, N. 7087), e nella volta i quattro Dottori. Del Tamagni è forse il miglior lavoro quello esistente nella sala del Palazzo Pratellesi, compiuto, come attesta l'iscrizione, nel maggio del 1528 e rappresentante lo Sposalizio di Santa Caterina ed alcuni Santi, in cui si mostra chiaramente l'eclettismo di quest'artista che qui tiene del fare umbro più che del raffaellesco, e risente alquanto della maniera di Timoteo col quale fu a Roma presso Raffaello, e del Ghirlandaio, mentre s'inspira anche da altri, come nella figura del S. Girolamo, che è quasi copiata da quella del quadro di Piero Pollaiuolo nella Collegiata (vedi fotografia dell'Alinari, N. 7181).

[3] Cfr Libro di Provvisioni, Lett. B, p. 122 e 125.

[4] V. Libro di Provvisioni, Lett. G, N. 59, e Stat., Libro IV, Rubr. 23.

son rappresentati gli stemmi di San Gimignano, di Francia e della famiglia Tolomei. Alla sinistra di Maria, San Nicolò presenta a lei il Podestà Nello di Mino de' Tolomei, ponendogli sulla spalla la mano sinistra e tenendo coll'altra un cartello avente un'iscrizione in versi latini rimati, nella quale è espressa la preghiera del Santo che Maria per amore di lui si compiaccia di accogliere fra le sue braccia anche Nello e di porlo fra i suoi santi Angeli e i Patriarchi del Dio vivo. Il Podestà inginocchiato e colle mani giunte in atto di pregare, è vestito dell'abito della sua carica, ch'è un lungo manto roseo a striscie verdi dorate. Tanto questa quanto la figura di San Nicolò e



PARTE DI MEZZO DELLA MAESTÀ DI LIPPO MEMMI

(Palazzo del Comune in San Gimignano)

quelle, sia di San Gimignano che sostiene con una mano l'asta del baldacchino mentre coll'altra solleva un lembo del ricco suo manto, sia di S. Giovanni Evangelista adorno di folta e bianca barba, il quale, visto di tre quarti, nell'atto di guardare la Madonna, sfoglia un libro che ha fra le mani, mostrano belli e caratteristici lineamenti, e sono le migliori figure del dipinto. Sant'Agata e Sant'Agnese poste ai lati del trono si notano per la soavità della loro espressione. Gli Apostoli Pietro e Paolo ed il Precursore Giovanni hanno una certa gravità quale si riscontra nelle opere di Simone di Martino e in generale in quelle dei pittori senesi precedenti a Lippo, e sebbene presentino, specialmente il Precursore, un tipo antiquato, non sono però senza varietà di caratteri nè senza vita. Gli angeli

ai lati della Madonna, rosee figure giovanili vestite di tuniche che lasciano loro scoperto tutto il collo, hanno forme alquanto pesanti e guancie assai pienotte. Scarso è il movimento di quasi tutte le figure; scarsa la vivezza del loro sguardo: le teste sono ovali; gli occhi a mandorla, piccoli, e, particolarmente nella Madonna, nel Bambino e negli Angeli, molto avvicinati alla radice del naso; il quale è lungo e sottile e dalle narici vi partono due solchi quasi paralleli a racchiudere una bocca piccolina. Il collo è in generale alquanto grosso: i capelli degli Angeli son tutti biondi, inanellati, spartiti nel mezzo, legati da una fettuccia e raccolti indietro in modo da incorniciare il viso: i peli delle barbe, i capelli, le palpebre, le ciglia e le iridi degli occhi sono nettamente indicati, e netti e fini ed eleganti manifestansi i ricami delle vesti. Fuorchè il podestà, tutte le altre figure hanno in capo le aureole, che il nostro pittore, com'era pur costume di Simone di Martino, fece rilevate. La composizione, sia per la simmetrica disposizione delle figure, le quali son collocate ai fianchi di Maria, sia per gli atteggiamenti calmi e in generale maestosi, sia finalmente per la semplicità di mezzi colla quale è svolto il soggetto, ci apparisce veramente grandiosa, malgrado le imperfezioni di forma che vi si possono scorgere nei particolari. E questo è il vero merito delle arti primitive, le quali, se coltivate da un popolo artista e quando naturalmente sian giunte a quello stadio in cui l'imperfezione della forma non è d'inciampo all'estrinsecazione dell'idea, non sacrificano alla minuta ricerca dei particolari l'espressione del concetto generale, e questo rendono colla maggior chiarezza ed efficacia possibili, senza fronzoli, senza accessori che possano distrarre da esso. Così producono una forte impressione di grandiosità anche i mosaici cristiani del IV, del V e del VI secolo; così le composizioni di Giotto sono ancora e saranno in ogni tempo le più nobili manifestazioni dell'arte cristiana, poichè rivelano in uno stesso tempo la potenza a cui era giunta la pittura tra la fine del secolo XIII e il principio del XIV, e l'altezza del genio del maestro. I pittori senesi del XIV secolo parteciparono dello spontaneo movimento e sviluppo dell'arte in Toscana, e sebbene per la loro tendenza ad un *verismo* talvolta troppo crudo, siano stati lasciati indietro dai grandi fiorentini, quali Giotto e l'Orcagna, pure, specialmente con Duccio, coi Memmi e coi Lorenzetti, arrivarono anch'essi a produrre mirabili opere.

I signori Cavalcaselle e Crowe, [1] i quali nella loro classica opera, altrove citata, furono i primi a distinguere con acuta analisi le vere e proprie caratteristiche della Scuola senese e de' vari artisti che vi si segnalarono, notano giustamente, nel dipinto di cui abbiamo parlato, ch'esso, mentre manifesta un colorito gaio e vivace, e, com'è in generale della pittura senese, una certa finezza d'esecuzione, manca però di vigoria di tinte, manca nella massa delle luci e delle ombre e perciò anche nel rilievo; onde gli illustri storici vengono a concludere com'esso ci provi essere stato Lippo piuttosto miniatore valente che pittore nello stretto senso della parola. [2] Convengo quindi con essi anche nell'attribuzione a Lippo Memmi delle finissime e vivaci miniature d'un antifonario conservato nella Sacrestia della Collegiata, fra le quali son veramente notevoli, o per la dolcezza dell'espres-

[1] Durante il mio soggiorno a San Gimignano ebbi la fortuna d'incontrarmi col ch.° comm. G. B. Cavalcaselle, la compagnia del quale mi fu di grande utilità per lo studio che ora presento.

[2] Nel mezzo della finta cornice leggesi ancora la scritta originale: LIPPUS MEMI DE SENIS ME PINSIT (*sic*); l'altra iscrizione in volgare più abbasso della precedente, a cui sono state rifatte le prime e le ultime parole nel secolo XV quando si aprirono le due porte che ancora si veggono, dice così: *Al tempo ai Meser. Nello di Messer Mino. de Talommei di Siena onorevole potestà e chapitano del Comune e del Populo della Terra di Sā Gimignāo M.° CCC.° XVII.* Nel tempo che s'aprirono le due porte di cui ho parlato, subì alcuni danni e fu mutilato in parte il dipinto ai due lati inferiori di esso, onde si dovette dare la commissione di restaurarlo a Benozzo Gozzoli; il quale fece per intero le due figure a destra di chi guarda, cioè il San Francesco e il San Lodovico Re, ed a sinistra il Sant'Antonio Abate; eseguì circa metà delle gambe, la barba e i capelli del Precursore, oltre la parte inferiore del San Pietro a cui ripassò anche l'azzurro della veste; rinnovò la parte inferiore e il braccio che s'appoggia sull'elsa della spada al Santo che sostiene il baldacchino; e condusse per intero la seconda cornice del dipinto, nel basso della quale, alle due estremità, pose la sua firma: BENOTIVS FLORENTINUS PICTOR RESTAURAVIT ANNO DOMINI M.° CCCC.° LXVII. Anche la Madonna nella testa e nella punta delle dita, il bambino Gesù in alcune altre parti, e pure Santa Fina nella testa, furono toccati dal pennello di Benozzo.

sione, o per la grandiosità della composizione, le due rappresentanti la Nascita di Cristo, e San Gimignano circondato da sei angeli e da Santi. [1]

*
* *

Le pitture che adornano la parete della nave a sinistra di chi entra nella Collegiata, furono eseguite, a quanto asserisce il Vasari, nel 1356 da Bartolo di Maestro Fredi, debole imitatore dei Lorenzetti. L'iscrizione che il Vasari ne riporta: *Anno Dom. 1356 Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit*, ora più non esiste, perchè parte di queste pitture dovette dar posto all'organo che Onofrio di Pietro, dopo il restauro e l'ampliamento della Collegiata, stabilì di porre sulla parete in fondo alla navata sinistra e che Pietro di Matteo Dondi da Prato compì con grande eleganza nel 1501. Le pitture sono disposte in tre serie parallele, la prima delle quali, in alto, occupa gli spazi delle lunette formate dalla volta gotica. Esse rappresentano le Storie della Genesi dalla creazione del mondo fino alla vita di Giobbe, fino a quando, cioè, Giobbe è confortato dagli amici. Il Vasari scrisse di quest'opera che *non fu invero molto buona;* noi poco oramai possiamo dire di essa, essendo stata sformata da pessimi restauri e ridipinti. Del resto, le composizioni sono assai povere, spiacenti in generale i tipi, difettose le giunture e le estremità, non bello il piegare e goffa ed antiquata l'esecuzione.

Nel 1366 Bartolo di maestro Fredi assumeva per lire 10 l'incarico di dipingere nel Palazzo del Comune due frati, agostiniano l'uno, olivetano l'altro, scrivendovi a lettere *grosse e volgari* quanto queste due comunità aveano fatto e trattato contro il Comune, *a perpetua memoria della cosa;* del fatto cioè ch'esse aveano combattuta la tassa imposta dal Comune di San Gimignano sui beni ecclesiastici, allegando i privilegi delle ecclesiastiche immunità. Questa pittura più non esiste, ed è stata cancellata quando si venne coi frati ad un componimento.

Lo stesso maestro Bartolo insieme con altri dovrebbe aver molto dipinto anche in Sant'Agostino, se in qua ed in là nelle pareti della Chiesa si scopersero di sotto allo scialbo frammenti di pitture che indicano la sua maniera.

Fra questi, sulla parete a destra di chi guarda la tribuna, notasi un *Ecce Homo* magro ed ossuto tra Maria e Giovanni posti più abbasso. Giuda, rappresentato soltanto per mezzo della testa, sta per dare il bacio a Cristo, a cui sono intorno raffigurati tutti gli stromenti della Passione, portati ciascuno da una mano. Il rilievo, le giunture e le estremità sono assai difettose, oscure le tinte. Rarissime volte avviene d'incontrare rappresentazioni di tal genere, rispetto all'iconografia, anche nel pieno medio evo. Lavori più importanti di questo stesso pittore sono stati scoperti nella cappella di San Guglielmo a destra della tribuna. Esprimono la Nascita della Vergine e San Gioacchino che ne riceve l'annunzio, mentre nella parete di fronte è rappresentata, nel solito modo usato sì in oriente come in occidente forse fin da tempi anteriori al secolo XII, la morte di Maria. Quantunque tali affreschi abbiano in qualche parte patito ingiuria, possono tuttavia rivelarci assai bene la maniera di Bartolo di Maestro Fredi, non essendo mai stati imbrattati da nuovo colore. La derivazione dall'arte dei Lorenzetti, e in parte anche da quella dei Memmi, è certo evidente, sia per il movimento e la buona disposizione delle figure nella composizione, sia per le forme di svelte proporzioni, sia pei partiti di pieghe semplici e naturali: l'annunzio poi della Nascita di Maria fatto da un giovane a San Gioachino seduto con un compagno, pare del tutto ispirato a quello figurato nella tavola che trovasi ora nella sagrestia del Duomo di Siena e che è certamente di Pietro Lorenzetti. Se non che Bartolo di Maestro Fredi si rivela pittore convenzionale ed assai difettoso nelle giunture e nelle estremità, come pure nel disegno degli scorci ch'egli imita da' suoi maestri: il

[1] A Lippo Memmi si attribuisce un avanzo di un grande affresco nell'altare della Madonna delle Grazie in Sant'Agostino, rappresentante la Madonna lattante il bambino e San Michele col drago; anzi il Pecori (pag. 540), seguendo la testimonianza di scrittori più antichi, lo dice eseguito nel 1330; ora però quell'avanzo è così ridipinto, che non solo non si può dare nessun giudizio su di esso, ma anche non se ne può tenere più nessun calcolo. I signori Cavalcaselle e Crowe ascrivono allo stesso autore alcune tavolette, ora molto deperite, nella sacrestia della Chiesa di Monte Oliveto, vicina a San Gimignano. Credo che abbian ragione.

colorito poi, che nei Lorenzetti è succoso, vago e talvolta anche robusto, in Bartolo è a tinte fredde ed in generale monotono: così i tipi, che nei maestri da lui imitati sono spesso molto piacenti e pieni di sentimento, mostrano nei lavori di Bartolo molta freddezza d'espressione e poca bellezza, e varietà. Non è però artista spregevole, e bisogna tener conto di lui che potè educare all'arte Taddeo di Bartolo, uno dei migliori pittori della scuola senese nella seconda metà del secolo XIV. [1]

*
* *

La parete a destra della Collegiata è tutta ricoperta dagli affreschi del Berna, come lo chiama il Vasari, o Barna, secondo il Ghiberti. Sono parecchie storie della vita di Cristo dall'Annunciazione di Maria fino alla Discesa dello Spirito Santo, divise in tre serie, l'ultima delle quali, in alto, è compresa, come abbiamo veduto per le pitture sulla parete opposta eseguite da Bartolo di Fredi, nelle lunette formate dalla volta. Sono scomparse le pitture nelle ultime due lunette verso la crociera e ne' due ultimi scompartimenti più abbasso, mentre ne' due scompartimenti di mezzo vedonsi ancora la Resurrezione di Cristo e la discesa dello Spirito Santo. *L'entrata di Cristo in Gerusalemme* occupa due scompartimenti consecutivi, in lunghezza; quattro, in lunghezza ed altezza, la *Crocifissione.* Nelle lunette opposte alle accennate, quelle cioè sopra gli archi che sostengono la volta della nave, son dipinti alcuni profeti con un cartello in mano. L'arme dell'arte della Lana, che si vede nel fregio degli spartimenti, unita a quella dell'Opera, indica forse che quell'Arte concorse nella spesa per l'esecuzione delle pitture di cui discorriamo. Narra il Vasari che il Berna morì nel 1380, in seguito ad una caduta dal palco, onde gli affreschi furono condotti a termine da Giovanni d'Asciano suo scolare. I restauri ed i ridipinti subiti non permettono che si possa distinguere l'opera del maestro da quella dello scolare. Il Ghiberti parla del Barna dopo avere discorso di Simone di Martino e di Lippo Memmi, e lo chiama eccellentissimo fra gli altri e in arte peritissimo. Anche i Sigg.[i] Cavalcaselle e Crowe concordano col giudizio del Ghiberti, e giustamente avvertono nella maniera del Berna l'influsso della vecchia scuola di Duccio e dell'arte di Simone e di Lippo; anzi lo farebbero contemporaneo a questi ultimi, quantunque in fatto venga dopo di essi, non conoscendosi finora opere del Berna anteriori alla seconda metà del secolo XIV, e sapendosi che Lippo Memmi, il quale sopravvisse di 12 anni a Simone, nel 1356 o 1357 doveva esser già morto. Ad ogni modo si può affermare ch'egli supera i due accennati maestri, se non per finezza d'esecuzione, certo per forza drammatica nell'espressione e nei movimenti delle figure, onde in questo caso s'avvicina di più ai Lorenzetti, e per maggiore arditezza nel tentare le difficoltà degli scorci, ed anche per un più spinto realismo; mentre non manca talvolta anche di grazia e di semplicità, ed il suo colorito è vigoroso e caldo, quantunque spesso assai basso di tono; e le tinte sono sempre ben fuse tanto nelle carni quanto nei panneggiamenti.

Nell'arte senese in generale, e in quella del Berna particolarmente, troviamo sempre, in confronto con l'arte fiorentina, e specialmente di Giotto e dell'Orcagna, un certo squilibrio fra le diverse parti di ciascuna composizione, fra le forme ed i tipi diversi delle figure, fra opera ed opera. Sembra che il fatto possa spiegarsi con ciò, che gli artisti senesi, mentre da una parte si tennero legati, più che non convenisse, alle forme tradizionali, non seppero dall'altra rendere del tutto omogenee col proprio modo di sentire le loro impressioni dall'osservazione del vero, non seppero dare a tutto l'insieme l'impronta speciale del loro carattere; la quale, come in tutte le opere di Giotto, avrebbe certamente giovato alla nobiltà, all'armonia, alla grandiosità delle singole composizioni, ed in pari tempo alla maggiore determinatezza di stile ne' diversi autori.

Discorrere particolarmente di tutte le storie dipinte dal Berna nella collegiata di S. Gimignano, sarebbe qui troppo lungo; accennerò a tre di esse: all'Annunciazione, alla Cattura di Cristo, alla Crocifissione, come a quelle che possono dare un'idea completa dei pregi e dei difetti nell'arte del nostro pittore.

[1] Per la notizia di altre opere eseguite da Bartolo di maestro Fredi in San Gimignano, si può consultare l'opera dei signori Cavalcaselle e Crowe, tanto volte citata.

Nell'Annunciazione, Maria è seduta nella sua camera, vestita di lunga tunica col velo sul capo nimbato. All'apparire dell'Angelo che le sta di fianco ad una certa distanza, inginocchiato a capo chino e colle braccia incrociate sul petto in segno di umile reverenza, ella, ch'è di prospetto, tralascia di leggere, e mentre ha posato sulle ginocchia il libro che tiene nella sinistra mano, ed alza l'altra al petto, rivolge impaurita lo sguardo ed il capo verso dell'Angelo. Di fianco a lei, ma separata da un muro ed in un'altra camera, una fantesca seduta a terra, mentre tiene alta la conocchia colla sinistra ed appoggia la destra al ginocchio, sta tutta in orecchi ad ascoltare che cosa avvenga. Il motivo, troppo famigliare, molto più trattandosi di un soggetto religioso della più alta importanza, parrebbe rivelare vieppiù la tendenza dell'arte senese ad abbassare fino alla realtà ed a trattare talvolta come i soggetti della vita comune le storie bibliche; se non che esso non è motivo del tutto nuovo nell'arte medioevale, giacchè lo troviamo in una scultura, eseguita certamente nel principio del secolo XII, nel San Michele di Pavia (Cfr. DARTEIN, *l'Architecture lombarde,* pl. 63, N. I); quivi anzi, la fantesca che tiene la conocchia, non è separata da un muro, ma seduta davanti a Maria, e sembra meravigliata di ciò che avviene. Nella pittura del Berna sta la figura di Dio benedicente in mezzo a Serafini, e tanto questo gruppo, quanto l'atteggiamento di timore in Maria, e quello di rispetto nell'Angelo inginocchiato, ricordano molto davvicino l'Annunciazione dipinta da Simone Memmi, ora esistente nella galleria degli Uffizi.

La testa dell'Angelo da cui scendono sulle spalle i bei capelli biondi e ondulati, è molto soave ed espressiva; quella di Maria ha gli occhi troppo socchiusi ed il naso troppo lungo, ma non manca di grazia; di tipo più forte e più rozzo è la fantesca, che mostra una certa grandiosità di forme. Bene trovato è l'effetto pittorico dell'Angelo, il quale colla sua veste a fiorami, largamente panneggiata, spicca sul fondo chiaro d'una cortina ornata di fascie con lettere arabiche. E dovunque il colorito è caldo e fuso nelle tinte, sebbene alquanto basso di tono.

La *Cattura di Cristo,* che è uno degli affreschi meno rovinati, può darci la misura dei difetti caratteristici dell'arte del Berna, e in generale dell'arte senese: una predilezione, come già notarono anche i signori Cavalcaselle e Crowe, per le forme, i tipi e le espressioni alquanto volgari, per la subitaneità e violenza dei movimenti, per le figure in generale alte e secche, con difettose articolazioni, col collo lungo ed esile, colla testa grossa nella parte posteriore, col mento scarso e sproporzionato. Il tipo di Cristo è mantenuto qual'era nell'arte sotto l'influsso bizantino, colla fronte larga e bassa, col naso lungo, coi capelli e la barba biondo-rossastri, che gli incorniciano il viso; tipo che certo non raggiunge la maestà di quello che, pur conservando la tradizione antica, imaginò Giotto; nè come le composizioni giottesche, semplicemente e nobilmente severe, sono le composizioni dei senesi, che in generale si mostrano, come dissi, alquanto squilibrate.

La storia della *Crocifissione* svolta secondo il costante uso senese, molto più largamente delle altre, ed in uno spazio di parete molto maggiore, presenta gran varietà di gruppi, vivaci movimenti ed espressioni, uno sforzo di superare certe difficoltà negli scorci delle teste e delle figure; una ferace fantasia, assecondata da facilità di esecuzione; un colorito caldo sebbene alquanto basso di tono, con tinte ben fuse ed armoniche indicanti la derivazione del Berna dai Memmi. [1] Manca la nobile severità e la grandiosità delle Crocifissioni giottesche; qualità che pure si riscontrano nella bellissima Crocifissione di Duccio ora nel museo del duomo di Siena, e che in parte aveano mantenuto i Lorenzetti (come p. es. nella chiesa inferiore di San Francesco in Assisi, la Crocifissione già erroneamente attribuita al Cavallini); ma in luogo di tali caratteristiche, che potrebbero anche reputarsi come un'emanazione diretta dell'arte anteriore a Cimabue a Duccio ed a Giotto, si ritrova nella composizione del Berna grande naturalezza e forza di sentimenti e d'espressioni, ed insieme grande libertà d'imaginazione. Peccato che la sproporzione evidente tra i cavalli ed alcune figure di troppo sviluppate dimensioni in confronto delle altre, venga a togliere molto dell'effetto che produrrebbe questa pittura. Sul davanti, a destra, il centurione a cavallo, nimbato, indica alla turba

[1] La pittura avea subìto un ridipinto: fortunatamente esso era a tempera, onde nelle riparazioni che ora il Governo col largo concorso del municipio di San Gimignano ha dato incarico di eseguire all'esperto riparatore signor Domenico Fiscali di Pisa, il bell'affresco del Berna sarà ridotto al suo stato originale.

dei soldati e de' farisei il Cristo come vero Dio: fieri sono quei tipi e tutti in diverse attitudini e con varie espressioni. Nel mezzo, dinanzi alla Croce molto alta del Cristo, son figurati, come si usava tradizionalmente nell'arte bizantina, e si trova fin dal VI secolo nella Crocifissione del Codice siriaco di Zagba conservato nella Laurenziana, tre soldati, i quali, inginocchiati su di un ginocchio, sorteggiano la veste del Salvatore, tutti intenti al loro giuoco. A sinistra, e sempre al primo piano del quadro, Maria svenuta cade a terra: due pie donne la sostengono per la schiena e pei fianchi, cercando di tenerne pur alta la testa abbandonata, mentre Maria Maddalena le sta inginocchiata dinanzi e piange dirottamente, e Giovanni in piedi colle mani spiegate, allargando le braccia e chinando il capo pure verso Maria, fa un gesto di profondo dolore: dietro, un gruppo di donne sgomente, colle teste rivolte in su, ascoltano la voce di un soldato a cavallo, che loro parla. Mai, fuorchè dopo Giotto ed i Lorenzetti, si espresse il dolore delle pie donne davanti alla croce con tanta forza drammatica e tanto realismo. La Vergine, che fino al secolo XIII era stata rappresentata calma nel suo dolore profondo, anche se in mezzo alle altre Marie, dall'arte gotica in generale, dai Pisani, da Duccio e da Giotto, si figurò com'è narrato negli apocrifi, svenuta tra le compagne e più o meno abbandonata nelle lor braccia; ma Giotto stesso, il più grande innovatore che la storia dell'arte cristiana possa contare, diede primo, nella chiesa inferiore di San Francesco in Assisi, il motivo del gruppo di Maria caduta a terra svenuta fra le pie donne inginocchiate. Simone di Martino, o volgarmente Simon Memmi, che lavorò indubbiamente in Assisi intorno alle pitture della Cappella del Cardinale Gentili nella chiesa inferiore di San Francesco (cfr. CAVALCASELLE e CROWE, *op. cit.*, trad. ital. Vol. III, pag. 56 e segg.), deve aver tolto da Giotto l'idea di questo gruppo e la riprodusse in un suo quadretto ora esistente nel museo d'Anversa (N. 3); e della scuola di Simone, se non forse di lui stesso, è un'altra Crocifissione col medesimo gruppo nella VIII credenza del museo cristiano nel Vaticano.

Era naturale che anco il Berna, ingegno così fortemente drammatico, uscito dalla scuola di Simone di Martino, si appropriasse il gruppo già imaginato da Giotto, e quasi lo copiasse, dandogli soltanto il suo stile, mentre quasi contemporaneamente anche l'Avanzi Veronese il riproduceva, modificandolo alquanto, nella Crocifissione della Cappella di San Giorgio a Padova.

Nel piano superiore, su di un rialzo di terreno, s'erge il Crocifisso tra i due ladroni, con ai lati sei piccole figure di angeli volanti, tutti in diverse e violente attitudini di dolore, quali avevanli già ideati Cimabue, Duccio e Giotto, mentre dapprima erano stati sempre rappresentati in calmi atteggiamenti, e generalmente, fuori che per poche eccezioni, in due soli.

Il Cristo crocifisso, come s'usò quasi sempre nell'arte italiana, non invece in quella gotica del Settentrione, è assai composto, mentre Longino a cavallo, veduto quasi di schiena, gli fora il costato dal quale esce il sangue. Calmo è pure il buon ladrone, di cui alcuni Angeli portano l'anima in cielo; ma si contorce furiosamente ed alza il capo in uno spasimo atroce il ladrone malvagio crocifisso alla sinistra del Salvatore, mentre due demoni con corna, ali di pipistrello, coda ed artigli, stanno per strappargli l'anima, ed un soldato a cavallo è in atto di vibrargli un forte colpo di bastone sulle gambe per rompergliele, secondo il costume degli ebrei, di cui è pur fatto cenno negli Evangeli apocrifi. Più indietro, oltre il rialzo, altre figure di soldati chiudono la scena.

*
* *

Sulla parete di fondo della nave di mezzo, ed ai fianchi di essa sulle pareti delle prime due arcate, Taddeo di Bartolo, scolaro di Bartolo di Maestro Fredi, dipinse nel 1393 il giudizio universale.[1]

La grande rappresentazione del Giudizio finale non era arrivata ad avere per le arti grafiche, come appunto neppure per la letteratura, una forma concreta fino al secolo XI. Prima di

[1] Sull' impostatura dell' arco, a sinistra di chi entra, leggesi l'iscrizione: THADEVS BARTHOLI DE SENIS PINXIT HĀC CAPELLĀ MCCCXCIII.

questo tempo non ve n'è esempio nè ricordo. Nella letteratura, la *Visione di San Paolo*, il *Viaggio di S. Brandano*, la *Visione di Tundalo*, il *Purgatorio di S. Patrizio* e la *Visione d' Alberico*, non sono anteriori, ma anzi la maggior parte posteriori, al secolo XI; [1] ed al secolo XI, verso la fine, deve attribuirsi il gran dipinto del Giudizio finale in Sant' Angelo in Formis presso Capua, essendo forse di quasi un secolo posteriore ad esso quello rappresentato in mosaico nella Cattedrale di Torcello presso Venezia. [2] Tanto per la letteratura quanto per l'arte figurativa, la visione del mondo oltramondano diede luogo ad una fra le composizioni più originali dell' arte direttamente ispirata dal cristianesimo; diede vita alle due tra le più grandi creazioni artistiche del genio umano: La *Divina Commedia* dell'Alighieri ed il *Giudizio finale* di Michelangelo. È poi curioso il notare come nel potente risveglio di vita operatosi in quasi tutta l'Europa verso la fine del medio evo, divenissero molto frequenti e generali queste rappresentazioni del mondo delle anime, quasi che l'uomo avesse ormai il coraggio di guardare a faccia a faccia, senza sgomento, il tremendo giudice delle anime, e, conscio ormai di se stesso, non lo assalisse più il mistico terrore dell'altra vita contemplandone figurate le gioie o le pene. Dapprima, quasi unica preoccupazione dell'anima era la vita futura; verso la fine del medio evo si pensava forse di più alla terrena e v'era perciò necessità d'alcuno stimolo per condurre talvolta la mente alle tetre, oppure alle gioconde imagini della morte. Così l'arte gotica in generale decorò i luoghi sacri colla grandiosa scena del Giudizio finale: così Nicola e Giovanni da Pisa e la loro scuola, così Giotto e i Senesi sbizzarrirono il loro genio, specialmente nella rappresentazione dell'inferno e dei dannati, che a quella scena era legata. Taddeo di Bartolo, come i suoi predecessori, non mutò lo schema della composizione, il quale già nel dipinto di Sant'Angelo in Formis si mostra ben definito.

Nella parete di mezzo, sopra al grand'occhio che dà luce alla navata, siede in trono Cristo giudice entro un'iride variopinta, circondato da Serafini e Cherubini, nell'atto di scoprire colla sinistra la ferita del costato e di maledire coll'altra mano minacciosamente sollevata. Vicina a lui, a destra, sta inginocchiata la madre, alla sinistra il Precursore, ambedue in atto d'intercedere misericordia. [3] Ai piedi di Cristo e intorno alla fenestra, alcuni angeli danno fiato alle trombe e spiegano due cartelli in cui sono scritte le fatali parole d'invito al Paradiso agli eletti, e di reiezione de' malvagi all'Inferno. Due Angeli ritti in piedi portano gli stromenti della Passione, mentre più in basso, i due Profeti Mosè ed Elia stanno ad indicare ch'è già avvenuto il compimento di tutte le profezie. Nella parte inferiore sono espresse le dodici figure degli Apostoli. La parete di fianco, sopra al primo arco, a destra del Cristo giudice, è tutta adorna della rappresentazione del Paradiso, in cui il Salvatore con accanto la Vergine Madre, entro cerchi di Serafini e Cherubini, mostrasi quale glorioso imperatore del cielo. Ei benedice colla destra, mentre tiene aperto sopra il ginocchio il libro degli Evangeli: tra Cristo e Maria sta la colomba, simbolo dello Spirito Santo, e sotto, in doppio giro, molti angeli inginocchiati o suonano e cantano, o stanno in semplice adorazione. Più giù, disposte in varie zone sono le schiere degli eletti; vergini, martiri, confessori, pontefici, vescovi, fondatori d'ordini monastici, tutti in atto di beatifica adorazione: alcune figure sono ancora nell'atto di volare al cielo.

1 Cfr. ALESSANDRO D'ANCONA: *I precursori di Dante*. Firenze, anno 1874.

2 Già fin dall' VIII° secolo pare che esistesse lo schema della rappresentazione del *Giudizio finale*. San Giovanni Damasceno (*Or. adv. Constant. Caballinum*, Vol. I, 619) ne parla così: « Nam. rogo, ubi *repraesentante imagine* secundum Christi Dei nostri adventum inspexeris, quando veniet in maiestate; angelos item innumera multitudine cum timore et tremore eius adsistentes throno; igneum Flumen quod de throno egrediens peccatores devorat ». Cfr. anche Didron, *Manuel d'iconogr. chret.*, pag. 268 e segg.

3 Era già antico l'uso di rappresentare nella parete di fronte all'abside, il Salvatore in gloria, il quale, mentre ha nella sinistra il libro degli Evangeli e benedice colla destra, è seduto in trono fra Maria e Giovanni Battista in piedi, in atteggiamento di oranti. Tale composizione si trova nel Duomo di Monreale e nel San Marco di Venezia: di qui poi la ragione per la quale il Cristo glorioso, giudice di tutti gli uomini, si continuò a porre, insieme colla scena del Giudizio finale, nella parete di fronte all'abside delle chiese: bastino fra gli altri l'esempio sopra riportato e quello più antico della pittura di Giotto nella Cappella degli Scrovegni in Padova.

In ambedue le pareti descritte trovasi gran simmetria di composizione, non iscompagnata da varietà di atteggiamento nelle figure; se non che tali pregi sono comuni, rispetto a queste parti della gran scena del Giudizio finale, a tutte le opere contemporanee ed anche alle antecedenti. Dove invece era lecito di riconoscere il grado di fantasia degli artisti era nella grande composizione dell'Inferno; ove non più simmetria, ma voluto disordine; ove tutte le bizzarrie di cervelli ora tetri, ora arguti e satirici, poteano aver luogo; ove la rappresentazione della vita reale trovava la sua caricatura, e la rozza barbarie del medio evo si manifestava ancora nella concezione di strani supplizi e nella rappresentazione di sconcie oscenità, ad esprimer le quali anche in una chiesa, bastava il pretesto ch'esse eran cacciate nell'Inferno, come già prima perchè fossero scolpite sui capitelli e sui fregi di certe chiese romaniche, tanto nel settentrione d'Europa, quanto in Ispagna ed in Italia, era bastato quello ch'esse rappresentavano alcuni vizi, in opposizione ad altre allegorie delle virtù.

Predomina sempre la figura dell'Imperator del doloroso regno, a cui tutti gli artisti si erano studiati di dare le forme più grottesche e mostruose che mai si potessero imaginare, con larga bocca, con occhi di fuoco e corna ed ali di pipistrello e artigli e pelo. Nell'Inferno di Taddeo di Bartolo, il quale è dipinto nella parete sopra il primo arco, di fronte al Paradiso, Lucifero sta in cima e nella bocca e negli artigli tiene strette alcune piccole figure di peccatori, mentre ai fianchi e sotto di lui stanno peccatori e demoni, tutti in grande movimento tormentati, tormentatori. Le varie specie di peccato sono disposte in varii gruppi, indicati per mezzo d'iscrizioni, e le pene sono applicate secondo il concetto dantesco, in modo che corrispondano alle colpe (pena del taglione); ma le invenzioni dell'artista sono diverse da quelle del poeta: ai bestemmiatori è recisa con una sega la lingua: l'Idropico e l'Epulone personificano, l'uno gli uomini spietati, l'altro gli avari non mai sazi di moneta: i golosi diventano Tantali disperati perchè i demoni non permettono loro di stender la mano alla mensa ch'è lautamente imbandita dinanzi a loro: gli accidiosi stanno tutti rannicchiati mentre luride serpi li frustano e mordono. I peccati carnali sono in modi assai sconci puniti: vi si trova per esempio una donna ignuda brutalmente e sozzamente violentata colla lunga coda da un demonio tutto villoso che le è saltato sulla schiena. Negli intradossi dei due archi vedonsi le mezze figure dei Profeti e quelle delle virtù cardinali, alternate con uno stemma gentilizio; nella vôlta i quattro Evangelisti. Nel tempo in cui i Sigg. Cavalcaselle e Crowe scrivevano la storia della Pittura in Italia, ed il Dott. Bode ripubblicava il *Cicerone* del Burckhardt, queste pitture, coperte dalla polvere, dal sudicio e dal restauro, potevano a mala pena esaminarsi. Forti fenditure tagliavano in due parti gli intonachi di cui qualche pezzo n'era caduto. L'opera del Municipio, tenero custode dei preziosi tesori della sua città, coadiuvata dal Governo Italiano, per mezzo d'un coscienzioso lavoro di riparazione agli intonachi minaccianti e di ripulitura eseguito dal Signor Domenico Fiscali di Pisa, potè mettere in grado il visitatore di esaminar meglio questi affreschi, i quali sono tra i più importanti fra quelli dipinti da Taddeo. Nel *Cicerone* del Burckhardt quest'artista è collocato in un posto molto più basso di quello che veramente si merita. Più giustamente, mi pare, ne hanno parlato i Sigg. Cavalcaselle e Crowe, i quali mentre videro nei caratteri delle sue pitture l'influsso della scuola di Bartolo di Fredi e i metodi della vecchia scuola senese, ravvisarono in Taddeo un artista di molto superiore al suo maestro, capace talvolta di assimilarsi i pregi trovati nelle opere altrui, come per esempio in quelle dei Memmi e dei Lorenzetti, e per se stesso dotato di fuoco e d'energia; onde, sebbene le sue figure mostrino qualche cosa di volgare e di pesante nelle forme; sebbene trovisi negli occhi alcunchè d'immobile e d'esagerato, e le giunture e le estremità difettino di giusto disegno, e il colorito sia talvolta monotono, talvolta stonato; pure una certa grandiosità data alle figure, che non mancano di buone proporzioni; una larga e naturale disposizione dei panneggiamenti, e quel ch'è più, i movimenti vivaci, arditi, e talvolta anzi veementi, fanno sì che questo pittore possa esser posto tra i migliori senesi del suo tempo, quantunque già al principio del secolo XV non abbia provato minimamente l'influsso delle grandi innovazioni che all'arte andava apportando la scuola fiorentina.

Importanti sono pure i due polittici di questo pittore nella Galleria de' quadri del Palazzo Comunale; l'uno de' quali firmato con la scritta: *Thadeus Bartholi de Senis pinxit hoc opus*. Di questi però dovrò parlare partitamente, quando, dato, come si ha intenzione, a tutti i quadri della

importante Raccolta un acconcio collocamento, mi studierò di farne in questo Periodico la descrizione. [1]

*
* *

Col secolo decimoquinto l'arte senese, non volendo abbandonare le sue tradizioni, si restringe del tutto entro la cerchia municipale, mentre la fiorentina collo studio pertinace del vero e del-



FRAMMENTO DEL « SAN SEBASTIANO » DI B. GOZZOLI
(Chiesa degli Agostiniani in San Gimignano)

l'antichità classica, acquista nuovo vigore, progredisce trionfalmente e continua ad espandersi per ogni parte d'Italia. Intanto i vincoli fra San Gimignano e Firenze si fanno sempre più forti come tra dominati e dominatori, e non più da Siena, ma da Firenze son chiamati d'ora innanzi gli artisti.

Dall'Inventario de' beni e crediti della Collegiata del 1427 (Lett. Z, N. 1, p. 13 — Cfr. Pecori *Op. cit.* pag. 654) si viene a conoscere come Ventura di Moro, pittore fiorentino, avesse avuto

1 Rimando intanto alla *Storia della pittura in Italia* de' sigg. Cavalcaselle e Crowe, v. III, trad. ital. p. 261 e 262.

l'incarico di dipingere per trentun fiorini d'oro un Dio Padre ed una Madonna annunziata dall'Angelo; e il cielo doveva esser fatto d'azzurro con stelle d'oro, e il trono e i piedistalli dovevano contenere bei fregi. Quest'affresco che era stato eseguito per la Cappella di San Fabbiano (situata appunto nella parete di fronte alla tribuna), sotto agli Apostoli dipinti da Taddeo di Bartolo, ora più non esiste, avendo dato luogo al dipinto di Benozzo Gozzoli di cui dovremo occuparci.

Infieriva nel 1464 la peste, ed i Sangimignanesi, com'era stato sempre costume nelle epoche di tale calamità, erano ricorsi alla invocazione di S. Sebastiano, facendo perpetuo voto di festeggiarne con magnifica pompa il giorno a lui consacrato. I frati Agostiniani che godevano di grandi immunità e contavano fra loro quel Domenico Strambi al quale nel 1454 era stato dal Comune concesso un soccorso perchè studiasse Teologia a Parigi, e del quale s'era poi festeggiato il ritorno in patria, furono i primi a tradurre in atto i voti del popolo, dando incarico a Benozzo Gozzoli, che già doveva essere, come vedremo, occupato intorno ai dipinti della tribuna in Sant'Agostino, di dipingere nella stessa Chiesa il grande affresco del San Sebastiano.

Benozzo Gozzoli era in quel tempo arrivato all'apice della sua potenza d'artista e della fama. Nato nel 1420, avea già lavorato ad Orvieto insieme col suo maestro Beato Angelico; era stato a dipingere a Roma; poi chiamato a Montefalco presso Foligno, poi a Perugia, poi finalmente a Firenze, ov'erasi guadagnata la stima che veramente si meritava.

Da Firenze adunque il nostro pittore, invitato dall'Agostiniano Domenico Strambi, era passato a San Gimignano, e l'opera che prima condusse a compimento in questo paese fu appunto il grande affresco rappresentante S. Sebastiano in gloria, nell'atto di accogliere le preghiere de' devoti supplicanti perchè cessi il flagello della peste; dipinto che si ammira abbastanza bene conservato [1] in mezzo alla parete di destra della Chiesa di Sant'Agostino. Il San Sebastiano, figura grandiosa di proporzioni maggiori delle altre, d'aspetto severo, vestito di tunica celeste, che cinta ai lombi gli scende fino alle ginocchia ed è orlata di bianco, sta in piedi a mani giunte, mentre due angeli con ali rosse e tunica gialla gli volano sopra il capo in atto d'incoronarlo, tenendogli pure la palma e la freccia. Altri due angeli in tunica rossa sostengono volando il gran manto sotto al quale stanno raccolti il Clero ed il popolo di San Gimignano, essendo aggruppati ed inginocchiati alla destra del Santo gli uomini e i fanciulli, alla sua sinistra le donne. Sopra il manto si spezzano i dardi che il Padre Eterno sdegnato e gli Angeli suoi, in vivacissimi atteggiamenti, scagliano dall'alto contro il popolo di San Gimignano, mentre lo Spirito Santo in forma di colomba vola dinanzi al petto dell'Eterno, a cui G. Cristo e Maria che mostra scoperto il suo seno immacolato, stanno inginocchiati d'accanto, in atteggiamenti di preghiera. In questo dipinto Benozzo Gozzoli si mostra provetto e valente artista, poichè alla composizione ordinata; alla severa espressione delle figure del Santo, del Padre Eterno, di Gesù Cristo e di Maria; alla grazia giovanile e soave degli Angeli, si uniscono pure, e una ricerca minuta e intelligente del vero, e una diligente esecuzione, e un colorito se non del tutto armonico, abbastanza ricco e vivace, e una certa intensità d'espressione, e varietà di tipi, veri e caratteristici, e nell'insieme un' impronta individuale ben definita, tutta propria del Gozzoli. I volti degli uomini e quelli paffuti e graziosi dei fanciulli, sono come al solito, secondo la scuola del Beato Angelico, di tinta alquanto giallognola, mentre di tinta più chiara, bianco-rosea, si mostrano i volti delle donne; e in quelle teste le quali, sebbene appariscano generalmente di forma alquanto schiacciata, mancanti di forte rilievo e cogli zigomi e le mascelle sporgenti, sono tuttavia spiccatamente caratteristiche, il vero è cosi perseguitato ne' suoi più minuti particolari, e questi sono così perfettamente colpiti e resi dall'artista, a seconda del sesso, dell'età, del carattere e dei sentimenti ond'è mosso ciascun individuo, che davvero par di essere dinanzi a persone vive. Poichè Benozzo Gozzoli, come vedremo anche in seguito, nel tempo in cui lavorava a San Gimignano, non aveva ancora dimenticata la severa scuola del suo grande maestro, ma imbevuto ormai delle nuove massime della scuola verista, che in Firenze s'era già fortemente radicata, quando egli avea dovuto farsi strada fra i grandi artisti per ottener commissioni, avea modificata la prima maniera rendendola più consentanea al suo carattere di narratore facile e brioso.

[1] Sono alquanto scadute le tinte nel manto e nella veste del Santo.

Sotto all'affresco descritto, in una piccola inquadratura rettangolare, Benozzo figurò il Crocifisso, il tipo del quale arieggia quello del maestro Beato Angelico, colle gambe alquanto ripiegate in arco; tipo che il Gozzoli non abbandonò mai. Ai fianchi del Crocifisso stanno Maria e Giovanni, Sant'Antonio e Sant'Agostino, ed un frate in ginocchio, forse Domenico Strambi. Ai lati di questa rappresentazione, e pure in piccole proporzioni, sono rappresentati San Giuliano, Sant'Antonio Abate, San Giovanni Battista, San Domenico, San Giusto e Sant'Agata. Sul piano del piedistallo ove è posto San Sebastiano vedesi in giro la scritta: *Anno Domini millesimo quatrigētesimo LXIIII;* e sul davanti l'altra: *XXVIII iulii fuit hoc opus expletum ī dieq. sequenti hoc in altari estitit primitus celebratum.*

Prima di por mano all'affresco del San Sebastiano, Benozzo Gozzoli aveva, come abbiamo accennato, per incarico di Fra Domenico Strambi, incominciata fin dal principio del 1463 la serie di pitture che ornano le vaste pareti e la volta della tribuna nella stessa chiesa di Sant'Agostino. Soltanto il dì primo d'aprile del 1464 deve aver temporaneamente sospeso il lavoro, già condotto abbastanza innanzi, perchè, venuta la peste, si trovò necessario di allestire in breve il grande affresco del San Sebastiano, che, siccome abbiamo veduto, già nel luglio dello stesso anno, cioè dopo soli tre mesi circa, era dal pittore compiuto. E che esso fosse stato incominciato nell'aprile, lo si deduce dal fatto che nella storia del battesimo di Sant'Agostino, dipinta tra le altre nella parete che chiude la tribuna, e propriamente nel fregio della vasca battesimale, Benozzo appose l'iscrizione: ALI PRIMO DAPRILE MILLE.CCCCLXIIII: certo per ricordare, se mai la peste lo avesse incolto mentre eseguiva il dipinto del San Sebastiano, la data in cui pel nuovo incarico aveva dovuto tralasciare l'opera affidatagli dallo Strambi. La peste fortunatamente lo lasciò immune, onde forse nel luglio stesso potè riprendere il primo lavoro. Le storie della vita di Sant'Agostino, decoranti la tribuna, sono divise in 17 scompartimenti, 5 per parte nelle pareti di fianco, 7 in quella di fronte, intorno al gran finestrone rettangolare. Esse incominciano dalla parete di sinistra e seguono per tre ordini orizzontali dal basso all'alto, tutto il giro della tribuna fino agli ultimi scompartimenti della parete di destra. Tenendo quest'ordine, ecco quali sono le rappresentazioni:

I. (Parete di sinistra, in basso) Agostino fanciullo è condotto e consegnato dai genitori Patrizio e Monica al maestro di grammatica in Tegaste sua patria.

II. Nell'età di 19 anni è ammesso con grande onore alla università di Cartagine.

III. (Parete di fronte, in basso) Santa Monica prega pel figlio, e lo benedice lontano.

IV. Agostino passa per mare d'Africa in Italia.

V. Sbarcato sul lido, è accolto da autorevole personaggio.

VI. (Parete di destra, in basso) Agostino legge nella greca scuola di Roma retorica e filosofia.

VII. Agostino parte da Roma per andare a Milano.

VIII. (Parete di sinistra, in mezzo) Arrivo d'Agostino a Milano; suo incontro coll'Arcivescovo S. Ambrogio; accoglienza fattagli dall'Imperatore Teodosio.

IX. Agostino assiste seduto all'omelia di S. Ambrogio; Santa Monica supplica S. Ambrogio per la conversione del figlio; Agostino disputa con S. Ambrogio sulla falsità del Manicheismo.

X. (Parete di fronte, a mezzo) Agostino legge l'epistole di S. Paolo, mentre ha vicino l'amico Alipio.

XI. Agostino è battezzato da S. Ambrogio (quivi è l'iscrizione riportata sopra, più un'altra del primo versetto del *Te Deum).*

XII. (Parete a destra, in mezzo) S. Agostino va a visitare gli eremiti di Monte pisano; spiega la regola dell'Ordine a' suoi frati; G. Cristo gli comparisce in sembianza di fanciullino sulla riva del mare, per ammonirlo della impenetrabilità del mistero della SS. Triade.

XIII. Morte di Santa Monica; in alto, a sinistra, Cristo e Maria in divino colloquio; pure in alto, nel mezzo, l'anima della Santa è portata dagli Angeli in cielo; a destra S. Agostino torna per mare da Ostia in Africa.

XIV. (Parete a sinistra, lunetta superiore) S. Agostino, assunto all'episcopato, benedice il suo popolo d'Ippona.

XV. (Parete di fronte, in alto) S. Agostino trionfa sull'eretico Fortunato.

XVI. S. Agostino è in estasi, informato da S. Girolamo dei gaudii celesti.

XVII. (Parete a destra, lunetta superiore) Morte e funebri esequie di S. Agostino.

Nella vôlta si veggono entro gli spicchi le grandiose figure dei quattro Evangelisti, e nell'intradosso dell'arco sono dipinti entro tondi il Salvatore e i dodici Apostoli in mezze figure: così sui



SAN MATTEO DI B. GOZZOLI
(vôlta dell'Abside in sant'Agostino)

fianchi dello stesso arco sono effigiate le figure intere di S. Elia, S. Nicolò e San Nicola da Tolentino a destra; di S. Giovanni, San Gimignano e S. Bartolo, a sinistra. In basso, entro piccoli riquadri e con piccole figure, son rappresentati due miracoli, di S. Nicola da una parte, di San Bartolo dall'altra; mentre anche sul davanti, fra gli altri resti di pitture, si può ancora scorgere una storia col martirio di S. Sebastiano.

Nel VII scompartimento, ov'è rappresentato Agostino che parte da Roma per andare a Milano, in mezzo al cielo della composizione stessa ed entro un cartello sostenuto da due angeli, si legge la seguente iscrizione:

ELOQVII · SACRI · DOCTOR · PARISINVS · ET · INGENS
GEMIGNANIACI · FAMA · DECVSQVE · SOLI
HOC · PROPRIO · SVMPTV · DOMINICVS · ILLE · SACELLVM
INSIGNEM · IVSSIT · PINGERE · BENOTIVM · MCCCCLXV

Verso la fine adunque del 1465 Benozzo aveva già terminata la grande opera affidatagli dallo Strambi, cioè dopo neppure tre anni dacchè l'aveva incominciata, e nel frattempo aveva

anche potuto compiere il mirabile affresco del San Sebastiano, di cui abbiamo parlato, ed intraprendere altri lavori fuori della Chiesa di S. Agostino, come vedremo. L'abbandono in cui fu lasciata la chiesa in epoca a noi molto vicina, ed i parziali ridipinti hanno cagionato molti guasti in diversi punti; onde per incuria sono rovinati quasi per metà gli scompartimenti II, IX e XIV



SANT'AGOSTINO NELLA SCUOLA DI GRAMMATICA

(frammento di composizione)

nella parete a sinistra; danneggiati in più punti ed oscurati il X e l'XI, il XV e il XVI nella parete di fronte: mentre il III, il IV e il V, nella stessa parete, sono affatto alterati da vecchi e male intesi restauri. Però la maggior parte dell'opera rimane intatta e può farci ampia fede della sua bellezza.

Quivi si rivela nel più alto grado tutta la semplice spontaneità dell'artista; quivi la vita monastica, la religiosa e la scolastica della metà del secolo XV s'uniscono alla vita mondana del popolo e delle Corti, e tutto v'è espresso colla massima sincerità ed evidenza. Le figure campeggiano in mezzo a sfondi architettonici del rinascimento, oppure in mezzo a paesaggi freschi di verde e d'alberi, fra i quali biancheggia in lontananza qualche città; e sono figure d'ogni età e d'ogni condizione, tutte caratteristiche e vive, tutte atteggiate in modo diverso e tutte con naturalezza e semplicità. I fanciulli che l'artista ritraeva con speciale predilezione, sono tutti leggiadri, vispi ed animati: i vecchi dalle lunghe barbe ricordano per la nobiltà dei lineamenti quelli dipinti dal



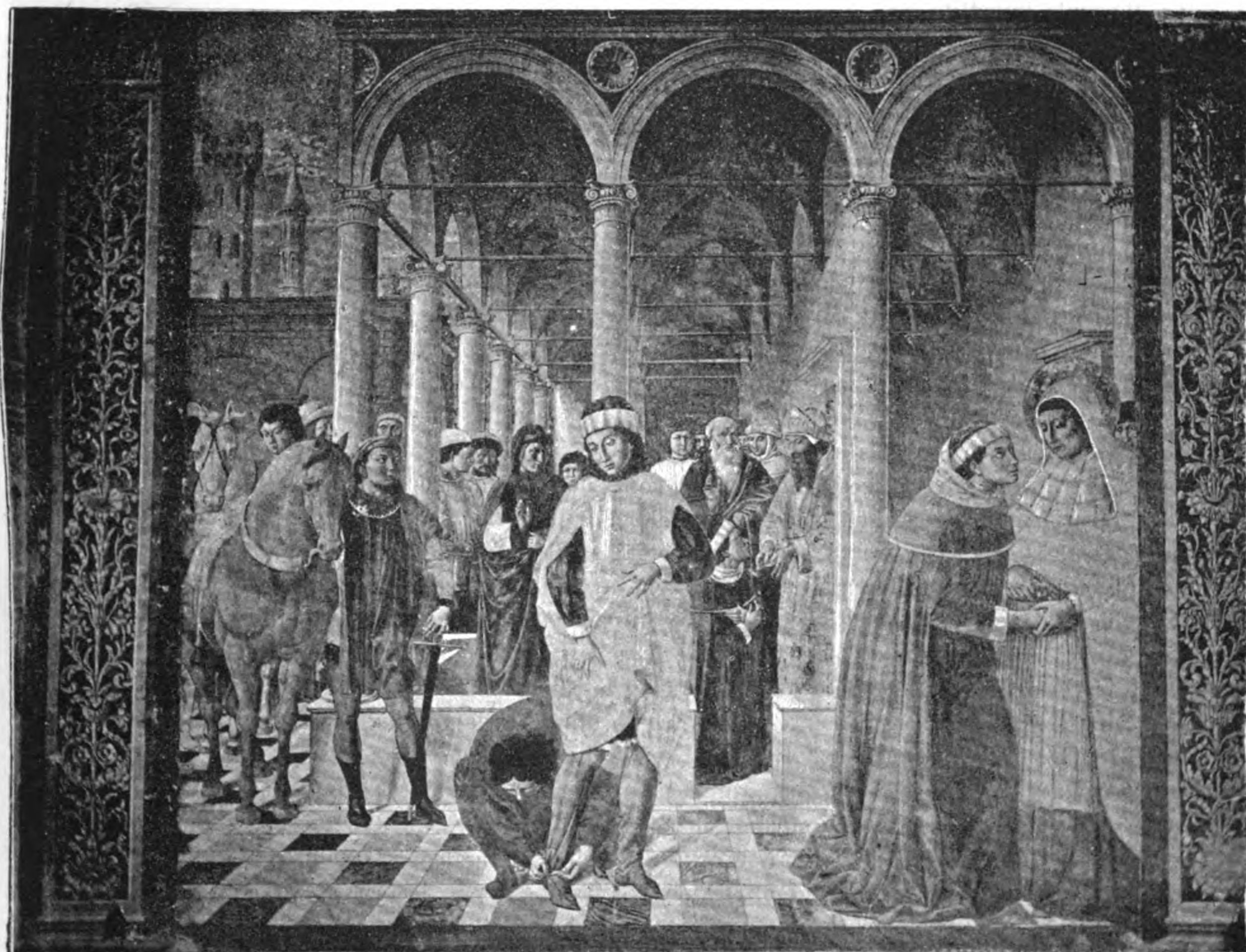
SANT' AGOSTINO VA DA ROMA A MILANO

Beato Angelico: le donne che ascoltano l'omelia di Sant'Ambrogio spirano lo stesso raccoglimento di quelle che ascoltano la predica di S. Lorenzo nella cappella di Nicolò V in Vaticano. Così nelle due grandi composizioni, dipinte nelle lunette delle due pareti di fianco, rappresentanti, l'una il sermone di Sant'Agostino al popolo d'Ippona, e l'altra la morte del Santo, il nostro Benozzo, sia per la disposizione delle linee, sia per la espressione data alle figure, mostra veramente di seguire le grandi massime del suo maestro. Caratteristiche poi e proprie del Gozzoli sono tanto la composizione in cui Sant' Agostino è rappresentato fanciullo accanto al burbero maestro di grammatica, il quale, circondato da graziosi bambini, è in atto di castigare colla sferza uno di essi che, tenuto per le braccia sulla schiena da un uomo, rivolge il bel volto pietosamente indietro, come volesse domandare perdono; quanto quelle della partenza di S. Agostino da Roma (ove in fondo al paesaggio possono scorgersi riuniti tutti i più grandi monumenti dell'Eterna Città), [1] e

[1] Anche dalla fenestra della camera dove Agostino, seduto in cattedra, legge retorica e filosofia, scorgonsi di lontano la piramide di Caio Cestio e parte delle mura aureliane.

del suo arrivo in Milano, nelle quali Benozzo ha trattato con uguale studio e verità così le figure, come i cavalli, i cani, le architetture ed il paesaggio. Il Sant'Agostino, coperto il capo da una berretta ornata d'una larga fascia chiara e vestito d'un ampio manto di colore rossastro cupo, munito sulle spalle di un altro mantelletto dello stesso colore, ma orlato di bianco ermellino, cui sta sopra, intorno al collo, un panno di tinta chiara, ha impressi nei lineamenti giovanili del volto imberbe i segni della nobiltà e dell'intelligenza.

Si potrà notare che le composizioni di Benozzo non hanno sempre una bene ordinata e grandiosa disposizione; che talvolta egli non sa contenersi nella giusta misura, aggiungendo figure e parti-



SANT'AGOSTINO A MILANO RICEVUTO DALL'IMPERATORE TEODOSIO E DA SANT'AMBROGIO

colari superflui allo svolgimento del soggetto; che nelle sue pitture difettano tanto le grandi masse di luce e d'ombra, quanto la prospettiva aerea; che generalmente son duri i contorni, e crude le tinte; che il chiaro-scuro ond'egli dà a ciascuna figura nello stesso modo e monotonamente il rilievo, gli riesce anco talvolta pesante, come pure troppo frastagliati di pieghe e pesanti sono in generale i suoi panneggiamenti; ma questi difetti sono però compensati dai pregi ai quali abbiamo accennato.

Benozzo Gozzoli non compì tutta di sua mano la decorazione della tribuna nel tempio di S. Agostino, ma aveva portato seco per aiuto quel Giusto d'Andrea (n. nel 1440, m. nel 1498) ch'era stato dapprima con Neri di Bicci e Fra Filippo Lippi. Costui avrà forse eseguito, seguendo i disegni del maestro, qualcuno dei fondi d'architettura, come per esempio quello della storia in cui

Agostino è affidato al maestro di grammatica, dove le ombre son troppo oscure e stonate e troppo fredde le luci; avrà eseguito i fregi che inquadrano ciascuna composizione, e quel cartello sostenuto da due Angeli e contenente l'iscrizione che abbiamo sopra riportata. Egli poi lasciò scritto [1] che, acconciatosi con Benozzo di Lese « *ottimo maestro imuro* » a lavorare per tre anni a San Gimignano in una cappella di S. Agostino, condusse di sua mano « *tutte le Sante che sono nello sguancio della finestra magore* (ora perdute) *e i quattro appostoli, due per lato, bassi dell'archo della hapella, e la magore parte de' fregi allato a bottacci, e la prima storietta hanno la volta* ». Anche di questi affreschi eseguiti da Giusto, Benozzo deve aver fornito i disegni, [2] perchè rivelano la maniera del maestro, quantunque le indicate figure manchino di finezza d'espressione, di modellato e d'esecuzione, nè siano le carni inverosimilmente rossastre, ed i muscoli rotondeggianti sembrino di pelle male imbottita.

Finita la serie delle storie ricavate dalla vita di S. Agostino, e propriamente ai diciotto di gennaio del 1465 (per noi 1466), Benozzo mandava a compimento anche il grande affresco della Collegiata, sottostante agli Apostoli di Taddeo di Bartolo, nella parete di fronte alla tribuna. Tale pittura gli era stata allogata dai deputati del Comune, Ser Ugone di Placido Brogi e M. Mariotto Ridolfi [3] già fin dal febbraio del 1464 (per noi 1465), quando cioè egli era già quasi al termine della sua opera in S. Agostino, e stava in convento coi frati ed era mantenuto da essi. Sebbene egli, secondo il contratto, avesse immediatamente posto mano al detto affresco, non potè compierlo così presto come le altre cose sue, impegnato com'era coi frati agostiniani e specialmente con Fra' Domenico Strambi.

L'affresco della Collegiata rappresenta il martirio di San Sebastiano e non il glorioso protettore degli uomini, come in Sant'Agostino. Egli è figurato sopra un piedistallo, col corpo ignudo forato in varie parti da freccie, in mezzo ad undici figure d'arcieri e di guerrieri, che da ambe le parti gli tirano contro i dardi oppure stanno guardando. Serve di fondo alla scena un bel paesaggio montuoso e verde, ornato d'alberi d'ogni maniera, e specialmente di cipressi. Volano sopra il capo di San Sebastiano due Angeli con tuniche rosse in atto di incoronarlo, e dietro a questi sono librati in aria altri due Angeli con tuniche gialle. Superiormente, entro un gran disco raggiato, stanno G. Cristo e Maria fra tre schiere d'Angeli e di Serafini.

La composizione è inquadrata da un fregio a fogliami, entro il quale vedonsi sette mezze figure di Santi: sotto ad essa, in piccolo, è rappresentato il solito Crocifisso, ai lati del quale stanno i Santi Girolamo e Paolo eremita. [4] Fiancheggiano la storia di S. Sebastiano, a sinistra, il Padre Eterno e lo Spirito Santo sulle nubi, sopra ad un'alta piramide, in gloria fra gli Angeli con ali rosse; a destra e pur sopra d'un'alta piramide, volano altri Angeli con ali rosse ed in vesti bianche.

Sulla parete di fianco, a sinistra, ammirasi la Vergine Assunta, portata dagli Angeli biancovestiti, la quale, seduta, sta umilmente gloriosa a mani giunte, mentre sotto a lei fiorisce il suo sepolcro: a destra, di fronte a Maria, e come lei seduto, è figurato S. Antonio Abate, con dietro un padiglione sostenuto da due Angeli bianchi.

Sotto al fregio che inquadra la grande composizione del San Sebastiano, leggesi l'iscrizione: AD LAVDEM GLORIOSISSIMI ATHLETE SANCTI SEBASTIANI HOC OPVS CONSTRVCTVM FVIT DIE XVIII IANVARII M·CCCC·LXV - BENOTIVS FLORENTINVS PINXIT. Certo la parte di mezzo col San Sebastiano, per l'urgenza della peste, sarà stata compiuta molti mesi innanzi a questa data, e siccome Benozzo, fin verso lo scorcio del 1465, era molto occupato in Sant'Agostino, deve avere affidato quasi totalmente il lavoro dell'affresco allogatogli dal Comune al suo aiuto Giusto d'Andrea, dopo averne eseguiti di sua mano i disegni. Ed infatti, il gran quadro di

[1] Cfr. GAYE, *Carteggio*, vol. I, pag. 212.

[2] Il Vasari nella vita di Benozzo Gozzoli afferma di avere posseduto l'opera di Benozzo in S. Agostino « *tutta disegnata di sua mano* ».

[3] I priori ecc. adunatisi in consiglio, inteso che era stata allogata la pittura *Spectabili Magistro Benozio de Florentia, pictori eximio, qui picturam immediate est inchoaturus*, gli stanziarono fiorini 10 a ragione di lire 4 l'uno, da pagarsi al termine di essa pittura (Cfr. PECORI, *op. cit.*, pag. 650. Docum. XCIII).

[4] Questa piccola pittura è molto deperita; tutto l'affresco poi, ch'era assai sciupato ed annerito, fu con grande coscienza ripulito ed assicurato, a spese del Governo e del Municipio, dal Signor Domenico Fiscali.

mezzo in particolar modo, se mostra il fare del Gozzoli, rivela pure tutti i difetti che abbiamo incontrati nelle pitture condotte a termine da Giusto in Sant'Agostino. Ad ogni modo il Comune deve esserne stato contento, nè aver badato se il maestro poco avesse potuto attendere al lavoro nella Collegiata, e volle che la Cappella di San Sebastiano fosse finita; onde troviamo [1] che al dì 6 febbraio 1465 (1466) furono *detti e pagai a maestro Benozzo depintore lire 20 et soldi 10 per sua manifattura per dipinture di due pilastri alla cappella di Santo Sebastiano, e quali erano fuori della somma della allogagione fatta pel Comune; et perchè detta cappella si finisse feci fine detti pilastri dove sono Sancto Augustino, Sancto Girolamo et quegli altri sancti,* cioè San Bernardo Abate e San Bernardino da Siena, i quali tutti possono ancora vedersi nella grossezza appunto de' due pilastri, o meglio delle due pareti fiancheggianti la detta Cappella.

Finite le grandi opere di cui abbiamo parlato, Benozzo Gozzoli non dovette restare inerte. Nel Coro della Collegiata, la prima tavola a destra rappresentante la Vergine seduta in trono col bambino in grembo, ai lati della quale stanno inginocchiati S. Agostino, S. Marta, Santa Maria Maddalena e San Giovanni Battista, mentre in alto due leggiadrissimi Angeli sostengono con una mano una corona sul capo di Maria e coll'altra un festone di fiori, porta nel gradino del trono la iscrizione: OPVS BENOTII DE FLORENTIA · M.CCCC.LXVI. E la stessa data del 1466 può, da chi esamini attentamente, esser letta, benchè molto sciupata, sotto all'affresco eseguito nel bel chiostro della prima metà del secolo XV, nel Convento dei Frati di Monte Oliveto, poco lungi da San Gimignano. Quest'affresco rappresenta in figure di grandezza naturale, il Cristo Crocifisso (il quale presenta il carattere già notato negli altri) fra Maria e Giovanni in piedi, in atteggiamenti di dolore, ai quali si unisce, a destra di chi guarda, San Girolamo in corta tunica bianca, inginocchiato. Quattro Angeli in veementi ed esagerate attitudini di dolore, volano ai fianchi della croce, mentre sopra di essa, entro il proprio nido il bianco pellicano si squarcia il petto per dar da mangiare ai suoi nati che gli stanno attorno. L'opera, sia per le imperfezioni nel disegno, che si rivelano specialmente nei nudi del Crocifisso e del San Girolamo, sia per una certa durezza di contorni ed il rotondeggiamento dei muscoli e delle pieghe, sia pel colore alquanto rossastro, sia finalmente per una manifesta rozzezza nell'esecuzione, apparisce quasi completamente eseguita, su disegno di Benozzo, dagli aiuti suoi e particolarmente da Giusto d'Andrea. Era molto sciupata dal sudiciume; ma venne in tempo una coscienziosa ripulitura per la quale dobbiamo anche questa volta dar lode al Regio Governo ed al Municipio di San Gimignano, che tanto gelosamente curano la conservazione dei monumenti artistici di quella Terra. -- Nel frattempo Benozzo Gozzoli attendeva anche ad altre opere in chiese circostanti a S. Gimignano, e di tali lavori affidava per lo più l'esecuzione ai suoi aiuti. [2] – Il dì 22 aprile 1466 fu allogata a Benozzo Gozzoli [3] « *la pittura di nostra Donna Annunziata dall'Angelo, ornata come si conviene, di buoni colori e bella, a capo la scala della sala del Consiglio. E tutto quello quadro accantonato, e così gli usci, cioè quello della sala e quello della torre dipinti a canti di pietra.*

« *Item. Rinfrescare et riattare tutte le figure della sala, et tutte rimettere, et il campo mettere d'azurro buono recipiente a quel luogho.*

« *Item. Mettere a oro fine l'arme de' Comuni degli usci dell'audienza e della cancelleria nuova.* ecc. . . » E Benozzo s'era obbligato ad eseguir tutte queste cose per la fine dell'agosto 1466, sotto pena d'una multa del doppio del prezzo di Lire 90, che gli era stato stabilito. L'Annunciazione di Benozzo Gozzoli non esiste più. Della riparazione e delle aggiunte da lui fatte alla Maestà dipinta da Lippo Memmi, abbiamo già innanzi parlato: aggiungeremo soltanto che sotto ai due santi all'estremità destra della Maestà si legge l'iscrizione: BENOTIVS FLORENTINVS PICTOR RESTAVRAVIT ANNO DOMINI M.CCCC.LXVII. Sembra che questa sia stata l'ultima opera di Benozzo a S. Gimignano: nel 1468 lo troviamo a Pisa a lavorare nel Campo Santo.

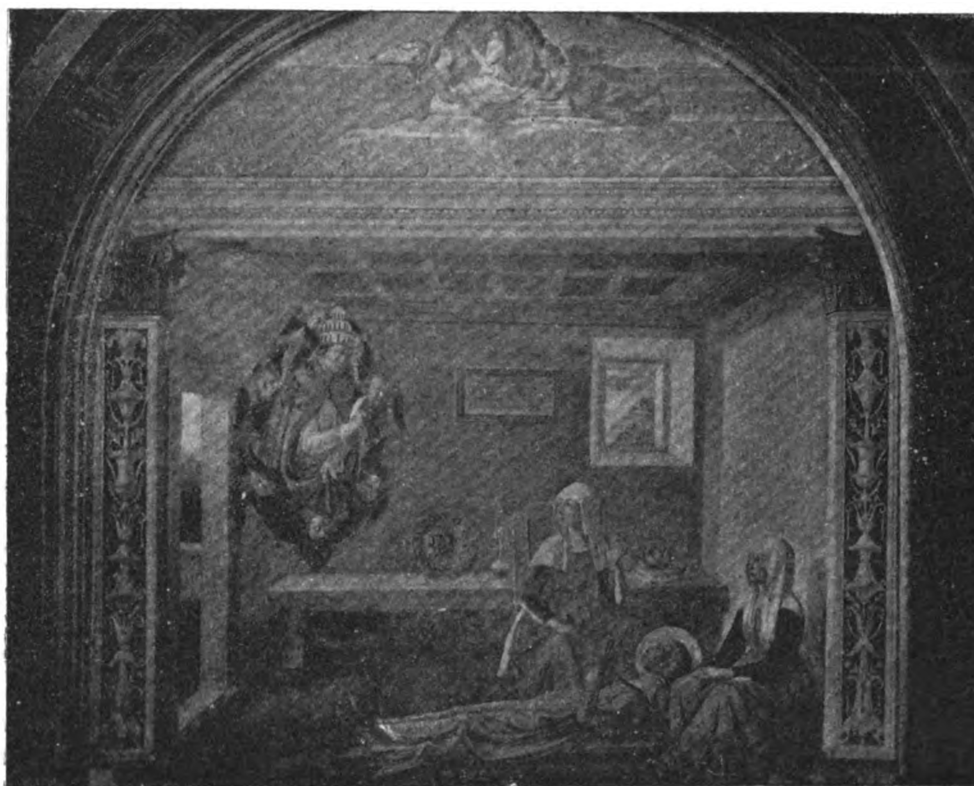
[1] Cfr. il libro d'entrata e uscita dell'Opera del Duomo dal 1464 al 1495, conservato nell'Archivio Comunale di San Gimignano, foglio 104 recto.

[2] Cfr. Pecori, *op. cit.*, pagg. 537-538.

[3] L'importante documento si legge intiero nell'opera citata del Pecori, a pagg. 650-651.

*
* *

Già fin dal 1457 era stato proposto nel Consiglio del popolo che fosse costruita nella Pieve una *bella et onorevole* Cappella dedicata a Santa Fina. [1] Le vicende politiche e la peste non permisero che tale deliberazione conseguisse tosto il suo effetto; ma nel 1465 fu commesso all'Operaio della Pieve, Onofrio di Pietro, di condurre a capo col debito decoro l'opera proposta, concorrendovi il Comune e lo Spedaliere di Santa Fina; e finalmente ai 16 di maggio 1468 al maestro Giuliano da Maiano, [2] il quale già nel luglio del 1466 aveva compiuto, come abbiamo accennato, il



SAN GREGORIO ANNUNZIA A SANTA FINA LA SUA MORTE
(dipinto del Ghirlandaio nella Cappella di Santa Fina)

disegno per l'ampliamento della Pieve, si diede anche l'incarico di fare il disegno della detta Cappella.

Essa si apre nella navata a destra, oltre le pitture del Berna di cui abbiamo parlato, e sia per le purissime linee architettoniche, sia pei dipinti e le sculture che l'adornano, può veramente reputarsi come uno dei più preziosi monumenti dell'arte italiana nel suo più fiorente periodo. I piedritti scanalati all'ingresso della Cappella coi loro capitelli corinzii molto finemente eseguiti; l'arco che vi si imposta, alla testata del quale sta l'arme del Comune di S. Gimignano; la cornice che, partendo da sopra gli accennati capitelli, gira col suo bellissimo fregio di Cherubini a decorare le pareti interne; i contorni delle tre arcate che s'aprono in esse a formare l'altar di mezzo e le

[1] Cfr. Pecori, *op. cit.* pag. 517 e segg.

[2] Libro dell'Opera del Duomo (*exit.*), fol. 111, r., « *Item* a di 16 di Maggio (anno 1468) a maestro Giuliano di Nardo da Firenze, lire 11 et soldi sei per sua fatica venne qui affare il disegno della cappella di Santa Fina ».

due lunette laterali colle pitture del Ghirlandaio; tutti questi ornati architettonici, lavorati in pietra serena, mostrano lo stile classico interpretato grandiosamente ed ancora con quella libertà ch'è propria dei grandi artisti del secolo XV.

Ricorda il Vasari che Domenico Ghirlandaio (n. nel 1449, m. nel 1494) dipinse a San Gimignano in compagnia di Sebastiano Mainardi, suo abile discepolo, la Cappella di Santa Fina;



FUNERALI DI SANTA FINA

(frammento dell'affresco di Domenico Ghirlandaio)

la quale è cosa bella. Le storie dipinte nelle due pareti laterali rappresentano, quella a destra, l'apparizione di S. Gregorio a Santa Fina inferma, per annunziarle il suo transito, e l'anima di Santa Fina portata dagli Angeli in cielo; quella a sinistra, le solenni esequie della Santa, la quale, stesa sulla bara, solleva prodigiosamente la mano per risanare Beldia sua nutrice, mentre nello stesso tempo ridona la vista ad un chierico ch'è in atto di appressare il suo volto al piede sinistro di lei.

La prima storia è rappresentata nell'interno d'una camera, il dinanzi della quale è formato da pilastrini molto elegantemente ornati, con capitelli dello stile di quelli disegnati da Giuliano da Maiano per la cappella, reggenti un massiccio architrave. Nella parete della camera, a sinistra, s'apre una porta dalla quale si scorge un pezzo di cielo e di collina verdeggiante; in fondo schiu-

desi una fenestra donde apparisce un'altura, e dall'uno e dall'altro vano entra abbondante luce ad illuminare la camera. Una rozza panca, con sopra un piatto di rame, un fiaschetto, una torta e due melarancie, più una scranna pure assai rozza, formano l'intero mobilio della camera, dove il pittore, per mostrare vieppiù lo squallore di essa, rappresentò due sorci, l'uno sotto alla panca, l'altro presso al misero giaciglio della Santa. La quale è giovane e di gentili e graziosi lineamenti, con abbondanti capelli biondi tirati su dalla fronte dietro la schiena. Coperta da una semplice veste di color roseo, ella giace tutta distesa, di profilo, ed alza le mani giunte, ed è tutta assorta nella visione che le apparisce di San Gregorio Magno; il quale, in aria dinanzi alla Santa, in mezza figura, vestito degli abiti pontificali, entro una mandorla luminosa e circondato da sei leggiadrissimi Serafini, è in atto di benedirla. Dietro alla Santa e seduta in terra sta Beldia, la nutrice, che mentre colla destra sorregge il capo alla moribonda, alza stupefatta lo sguardo verso la visione. Sull'unica scranna, alla destra di Santa Fina, è seduta di prospetto un'altra assistente, la quale, posando la mano destra sul ginocchio ed alzando l'altra in atto di meraviglia, volge essa pure con intensità d'espressione gli occhi verso San Gregorio Magno. [1] Sopra, dinanzi all'accennato architrave, in figure di proporzioni minori, scorgesi l'anima della Santa, la quale, di profilo e colle mani giunte, entro un'aureola circolare, è portata in cielo da due Angeli. Tutta la pittura, in occasione d'un restauro alla Cappella, eseguito nel 1832, subì pur troppo danni gravissimi e ridipinture che le tolsero molto del suo originale carattere. Nè immune da restauro e da ridipinto andò l'affresco di fronte al descritto in cui sono rappresentate le esequie ed i miracoli della Santa; opera davvero stupenda, in cui, sia per la nobile semplicità e grandiosità della composizione che ricorda quella di Giotto rappresentante la morte di S. Francesco in Santa Croce a Firenze; [2] sia per la forte caratteristica impressa a ciascuna figura; sia per la grazia verginale e la tranquillità della Santa morta che pare addormentata ed assorta in un vago sogno celestiale; sia finalmente per la naturalezza e la calma degli atteggiamenti e delle espressioni; per la robustezza e vivacità del colorito; per la giusta ed efficace disposizione della massa di luce e d'ombra, e la finezza dell'esecuzione, il Ghirlandaio mostra già quanto fosse alto il suo genio nell'arte.

In mezzo, sopra della bara, coperta da un drappo a fiorami dorati su fondo violaceo-scuro (pur troppo molto ridipinto), giace distesa la Santa morta, vestita della sua tunica rosea, nell'atto di toccare miracolosamente colla destra la destra di Beldia la nutrice, che, in tunica violacea e con velo bianco sul capo, spiccando sul fondo rosso con fiorami e fasce d'oro dell'altare, le è seduta di fianco, alla sua sinistra, e china riverente la testa piena di fede. Da piedi e pure alla sinistra della Santa, un chierichetto in cotta bianca appressa l'occhio sinistro al sinistro piede di lei. Dietro al capo nimbato della morta, un vecchio vescovo, vestito degli abiti pontificali, fra due sacerdoti in lungo camice bianco e tre giovani e graziosi chierichetti, con dietro quattro spettatori di cui non possono vedersi che le faccie caratteristiche, è intento a leggere nel libro le *Requie* alla morta; ai piedi della quale altri cinque graziosi chierichetti sostengono lo stendardo funebre e le candele accese, ed uno si rivolge ad un altro sorridendo per la meraviglia, mentre dietro a loro, altre otto persone di varie età assistono stupefatte ai miracoli, ed una parla con quella che le è vicino e pare stia colle dita enumerando i prodigi.

Il fondo rappresenta l'abside d'una chiesa, di stile classico grandioso, i capitelli della quale sono uguali ai capitelli dipinti, come accennammo, nell'affresco di fronte e mostrano di essere imitati da quelli scolpiti dai Da Maiano nella Cappella. Ai fianchi dell'abside s'innalzano nel luminoso cielo le torri di San Gimignano, fra le quali vedesi dipinta, a sinistra, una piccola figura d'Angelo che va a suonar le campane della torre più alta.

Il ch. signor Milanesi [3] inclinerebbe a porre la data di questa pittura nel 1487; altri storici dell'arte

[1] Sulla parete di fondo della camera è rappresentato un quadro colla seguente iscrizione in parole gialle: PARATA · ESTO · FILIA · QVIA · DIES · SOLENNITATIS · (*sic*) MEAE · AD · NOSTRVM · ES VENTVRA · CONSORTIVM · CVM · SPONSO · TVO · PHENNITER. (*sic*, forse *prenniter* per *perenniter*) PERMANSVRA. Anche questa iscrizione, come tutta la pittura, ha subito un restauro e fu ripassata con nuovo colore.

[2] Tale composizione deve trovare il suo punto di partenza in quella medioevale della morte di Maria Vergine incominciata ad apparire nell'arte soltanto verso il sec. XII.

[3] V. VASARI col commento del Milanesi, vol. III.

sono concordi nell'ammetterla tra il 1484 ed il 1485, cioè dopo il ritorno del Ghirlandaio da Roma, dove avea lavorato nella Cappella Sistina, e prima delle pitture eseguite in Firenze nel Palazzo Vecchio, nella Cappella Sassetti, nel Convento di San Marco ecc., dando in tal modo al Ghirlandaio nel breve periodo che corre tra il 1482 ed il 1485 un'attività veramente fenomenale.

Giudicando dallo stile, l'opera descritta apparisce come quella d'un potente ingegno, ma d'un ingegno giovanile, ancora ingenuo, ancora pieno della più casta poesia, il quale accarezza con amore l'opera sua, ricerca nel vero, come il suo maestro Baldovinetti, e più specialmente nelle teste, tutti i più minuti particolari; mostra ancora manifesta l'influenza esercitata in lui dalle opere di Fra' Filippo e più ancora da quelle del Masaccio, particolarmente per la grandiosità della composizione e la severità delle linee; ama i contorni determinati e quasi rigidi, come se fossero incisi nel muro, e le linee rette, bandendo quasi affatto la linea curva, ed usa tinte vivaci e di toni decisi, chiaroscurandole con forza e facendole spiccare le une sulle altre. Nelle teste, in cui scorre veramente il sangue e la vita e la modellazione è perfetta, il Ghirlandaio non cerca ancora la bellezza ideale della forma, ma solo il carattere e la verità dell'espressione. Aggiungasi inoltre che, siccome avviene a chi non è del tutto pratico di lavorare in fresco, le mani son tutte difettose e male s'attaccano alle braccia; il che rivela assai bene quell'inesperienza giovanile, quell'attività ancora incompleta, che, mentre si trova esercitata e forte in ciò che costituisce l'essenziale della pittura, non ha però avuto tempo di maturare le sue ricerche intorno a tutti i particolari nell'insieme della figura e in generale della composizione.

Il Ghirlandaio della Sistina è un artista ormai formato, abile a ritrarre potentemente ogni cosa, e l'opera sua non è più il fiore che, non ancora intieramente sbocciato, può tuttavia mostrare quale sarà la sua bellezza; bensì il fiore nel periodo della sua maggiore vivacità e splendidezza. Nelle grandiose figure sono già più sviluppati, più larghi e più mossi i contorni e le pieghe: il colorito che nelle carni tende di più al rossiccio, è nell'insieme più caldo e con tinte più fuse ed omogenee, mentre anche più forti appariscono il chiaro-scuro e il rilievo. Nelle teste sempre vive e caratteristiche, quali soltanto un sommo artista poteva dipingerle, non sono già più ricercati con iscrupolosa diligenza tutti i particolari; ma è ottenuto l'effetto con più semplici mezzi, con una modellazione a larghi piani, magistrale. Più che i dipinti della Cappella di S. Fina, s'avvicina pe' suoi caratteri all'affresco del Vaticano l'Annunciazione che il Ghirlandaio eseguì nel 1482 [1] sulla parete esterna dell'oratorio di S. Giovanni addossato alla Collegiata. In quest'affresco, giudicando dalla tecnica esecuzione, alquanto più debole che nelle altre opere del maestro, i ch. Crowe e Cavalcaselle trovano giustamente la mano di Bastiano Mainardi, discepolo e poscia parente del Ghirlandaio, il quale avrà eseguito il dipinto seguendo il disegno del maestro. Il fatto stesso che al Mainardi, più giovane forse del Ghirlandaio, poteva essere affidata dal maestro, se vera è la supposizione, l'esecuzione della maggior parte d'un'opera, ed in questa il discepolo poteva manifestarsi come abile frescante e buon interprete della maniera del Ghirlandaio, questo fatto significa ch'egli nello stesso suo paese doveva già da qualche tempo innanzi essersi addestrato col maestro nell'arte.

Che Domenico Ghirlandaio fosse a S. Gimignano molto prima del 1482 io credo che possa con ogni certezza affermarsi per un documento che si trova anche stampato nell'opera del Pecori, ma a cui non fu data finora alcuna importanza. Nel libro d'entrata e d'uscita dell'opera del Duomo dal 1464 al 1475, nel foglio 125 r., leggesi quanto segue: « Item a dì 14 di gennaio (1474) a *dominico* et a piero da Firenze dipintori (furono consegnate) lire ottanta per dipintura d'una volta della nave di mezzo con marmi dallato »; e la volta della nave di mezzo presenta infatti un motivo

[1] La data leggesi nell'iscrizione autentica posta sotto al dipinto: HOC · OPVS · FIERI · FECIT · IVLIANVS . QUONDAM · MARTINI · CETTI · DE · SANCTO · GEMINIANO · MCCCCLXXXII. A destra, Maria, vista di tre quarti, è inginocchiata dinanzi ad uno scaffale a due piani, con sopra il leggio. Tiene umilmente il capo e gli occhi abbassati e giunte le lunghe e gentili mani, mentre ascolta le parole dell'Angelo che pure inginocchiato sta innanzi a lei. Sul cielo la colomba tutta raggiante vola verso Maria. Il paesaggio è formato da quelle montagne a tronco di cono, emergenti dalle acque, quali poi le troviamo nell'affresco della Sistina: tre pioppi dipinti a tempera sul davanti del paesaggio, sopra l'affresco, sono quasi scomparsi.

d'ornati a chiaro-scuro con putti sostenenti festoni di frutta con fettuccie svolazzanti, e di mezze figure entro tondi tra gli archi. Questa decorazione prettamente quattrocentistica risente appunto, quantunque ora molto restaurata, del fare del Ghirlandaio, il quale probabilmente ne avrà affidato l'esecuzione a Piero da Firenze. Il lavoro non fu compiuto nel 1474, poichè si trovano pagamenti di colori per « dipignere la volta della pieve » anche nell'aprile del 1475; e finalmente nel 1477, ai 30 di novembre si trova un pagamento (libro cit., fol, 129 r.) « per libbre quattro d'azurro per lire 8 la libbra et per 500 pezzi d'oro per dipignere le cappelle della pieve ». Nei documenti fin qui ritrovati non si fa adunque menzione delle pitture per la cappella di Santa Fina, nè in quello dell'anno 1477 devesi intendere che tra le cappelle a cui esso accenna, sia compresa anche questa, essendo un'opera a parte di cui forse si sarebbero potuti rinvenire i documenti nel libro grosso delle spese, ora perduto, alla partita dei De Maiano. Siccome il nome di Domenico (Ghirlandaio) apparisce nel gennaio del 1474 (e deve intendersi il 1475), è molto probabile che egli, andato per dipingere la cappella di Santa Fina, abbia poi avuto anche l'incarico di decorare la volta della nave di mezzo della chiesa; lavoro del quale, siccome abbiam detto, avrà dovuto affidare ad altri l'esecuzione.

I dipinti nella volta della cappella di Santa Fina colle figure in mezzo all'azzurro stellato de' quattro Evangelisti, d'alcuni Santi e, nei timpani risultanti dagli archi, di sei Profeti. mostrano, sebbene deturpati dai restauri, [1] uno stile meno largo che non nei dipinti descritti coi miracoli di Santa Fina; e questi, che pei loro caratteri sono da reputarsi anteriori, non solo all'affresco della Sistina, ma anche all'Annunciazione del 1482, già accennata, devono essere stati eseguiti subito dopo quelli della volta della Cappella stessa (incominciata a dipingere forse ai primi del 1474), e finiti verso lo scorcio del 1475, cioè innanzi che il Ghirlandaio andasse per la prima volta a Roma. [2]

Un'altra prova ancora più convincente che le due storie di Santa Fina dovevano esser compiute già nel 1475, l'abbiamo nell'iscrizione e nella data poste sull'urna della Santa scolpita da Benedetto da Maiano per esser collocata nella cappella. L'iscrizione finisce così: *Miracula quaeris ? | Perlege quae paries viraque signa docent* | MCCCCLXXV. La data posta sotto l'iscrizione non fu riportata nè dal Pecori nè dai Sigg. Crowe e Cavalcaselle, perchè, rimossa l'urna fin dal secolo passato dall'altare di cui formava parte e avendo poscia servito da altare nell'Oratorio di San Giovanni annesso alla Collegiata, per essere essa a forma di conca con linee curve rientranti, la data restava troppo sotto e quindi nascosta. Ora l'urna è al suo posto e viene anch'essa a confermare quanto abbiamo detto intorno all'epoca in cui il Ghirlandaio dipinse nella Cappella, e quindi a mostrare quanto si avvicinassero al vero anche i Sigg. Crowe e Cavalcaselle, esprimendo in forma dubitativa il giudizio (*Gesch. d. ital. Malerei*, Vol. III, pag. 238 e nota 20), che gli affreschi in S. Gimignano mostrano pel loro stile di essere anteriori a quello della Sistina; poichè il brano dell'iscrizione sopra riportato viene a significare che già nel 1475 le pareti (*paries* vi è usato per *parietes*) eran dipinte coi miracoli della Santa. Da quanto siamo venuti esponendo, scaturisce chiara la conclusione che di tutte le opere note del Ghirlandaio, quelle per la cappella di Santa Fina in S. Gimignano devono considerarsi le prime per ordine di tempo. Ma, si dirà, come mai giovane ancora, di circa 25 anni, del tutto ignoto come pittore, fu chiamato Domenico a dipingere a S. Gimignano? Io suppongo che tra i Bigordi ed i Da

[1] Già nel 1832 le pitture subivano un restauro. All'azzurro in cui campeggiavano le figure della volta e dei timpani, fu sostituito il rosso; le figure stesse furono deturpate da ridipinti. Nell'occasione poi dell'ultimo restauro, fu rimesso il fondo azzurro, ma con una tinta così pesante che le figure hanno perduto tutto il loro valore e sembrano intagliate colle forbici dalla carta e poi incollate sopra.

[2] Dai registri del Platina pubblicati dal Müntz (*Les Arts à la Cour des Papes*. Vol. III, pag. 89) risulta che Domenico di Tommaso, cioè il Ghirlandaio, verso la fine del 1475 trovavasi a Roma e che ebbe 10 ducati per la pittura della biblioteca pontificia, che incominciò il giorno 28 di novembre 1475. Non apparisce che Domenico abbia finito il lavoro, chè anzi dal decembre del 1475 al maggio 1476 figura nei pagamenti soltanto il fratello David, al quale Domenico avrà certo affidata l'opera incominciata.

Dal 1474 al novembre del 1475, Domenico che doveva trovarsi, come vedemmo, a S. Gimignano, poteva, coll'aiuto di Bastiano Mainardi, come afferma il Vasari, di quel Piero citato nel documento, o del fratello David, aver condotto a termine tanto le decorazioni della volta della Pieve, quanto le storie colle figure della Cappella di Santa Fina.

Maiano esistessero per lo meno certi rapporti di conoscenza, onde Giuliano, avuto l'incarico di ampliare la Pieve di San Gimignano, vedendo il giovane Domenico che, lasciato il lavoro dell'orefice, era oramai addentro nella pratica del pennello e desiderava l'occasione propizia per mostrare che già sapeva fare da sè, deve averlo preso seco e raccomandato a quelli di S. Gimignano come il pittore che faceva veramente per loro nella ornamentazione pittorica occorrente alla chiesa ed alla cappella. Che Domenico Ghirlandaio abbia poi anche appreso qualche cosa dai Da Maiano, io lo credo, e specialmente quel sentimento del grandioso tanto nell'architettura classica, quale già lo troviamo nei fondi delle due storie descritte, quanto nelle composizioni: e il motivo di quegli angeli volanti che trasportano S. Fina, con quelle mosse alquanto leziose, con quelle acconciature di capelli discriminati sulla fronte e raccolti indietro, con quelle vesti a sbuffi ed a pieghe fitte e rotondeggianti, quali siamo soliti di vederli nelle opere di Benedetto da Maiano.

*
* *

Nel libro dell'Opera, tante volte citato (Cfr. Pecori, *op. cit.*, pag. 519, nota 1ª), trovansi registrate sotto le date del dì 29 di maggio 1493 e del dì 13 di decembre 1493, alcune somme di denaro ricevute da Benedetto da Maiano *per l'Epitaffio* di Santa Fina *come apparisce al libro grosso alla sua partita;* libro che andò perduto. L'opera lasciataci da Benedetto da Maiano, sia per lo stile, sia per la tecnica esecuzione, sia per la data dell'iscrizione di cui abbiamo sopra parlato, mostra di essere stata veramente condotta a termine nel 1475, mentre nel 1493 nè sarà stato fatto l'ultimo pagamento in arretrato. [1]

L'elegantissimo lavoro di Benedetto è posto entro l'arcata che s'interna nella parete di fondo della Cappella. Di esso non è fatta menzione dal Vasari, quantunque possa riguardarsi come una delle opere più finite del Maestro. Sopra la mensa dell'altare sta un tabernacolo, imaginato come un atrio in prospettiva, tutto aperto sul davanti, con una porta sulla parete di fondo, la quale, per mezzo di due imposte in metallo, chiude la custodia del Santissimo: le due pareti laterali hanno ciascuna tra i pilastrini dorici, molto elegantemente ornati, incavate due nicchie, ed in queste quattro elegantissime figure di angeli in piedi stanno in devoti e vari atteggiamenti d'adorazione. Il fregio della cornice mostra scolpite in rilievo piatto tre storie di Santa Fina, cioè quand' essa è inferma nel letto e le comparisce San Gregorio; quando, morta, le son fatte le esequie, e quando essa ridona la vita a un defunto. Sopra il tabernacolo, e come se la cornice dovesse servire da base, molto più che all'estremità vi si aggettano due mensoloni, è posta l'urna ove son raccolte le ossa della Santa e sul davanti della quale si legge la iscrizione alla quale abbiamo sopra accennato:

VIRGINIS OSSA LATENT TVMVLO: QVEM SVSPICIS HOSPES·
HAEC DECVS · EXEMPLVM PRAESIDIVMQVE SVIS·
NOMEN FINA FVIT · PATRIA HAEC · MIRACVLA QVAERIS:
PERLEGE: QVAE PARIES VIVAQVE SIGNA DOCENT
M · CCCC · LXXV

Più in alto e addossata alla parete, entro un'aureola in forma di mandorla adorna di graziosissime testine di cherubini, sta la Madonna seduta di prospetto, scolpita in alto rilievo, col bambino ignudo ritto in piedi su di un cuscino che posa sul ginocchio di Maria, ed in atto di

[1] A dare maggior fondamento di verità alla mia asserzione, viene anche l'iscrizione riportata dal Pecori (op. cit., pag. 638, Doc. LXXVIII), che, sebbene io non abbia potuto riscontrare nell'originale, giudico però esatta, essendo stato il Pecori assai diligente ricercatore: *Ad perpetuam rei memoriam. Nicholaus florentinus episcopus pistoriensis de consensu praesulis Volaterrani Aram Sacelli Virginis Dei Fine dedicavit, ac eiusdem pretiosissimas reliquias in urna marmorea una cum clero et populo magna cum veneratione solemniter collocavit,* IIII *Kalendas Octobris* MCCCCLXXXVIII.

Già nel 1488 adunque, cioè prima del 1493, Benedetto da Maiano doveva avere finito l'altare e l'urna marmorea di Santa Fina. Abbiamo poi veduto come altri fatti concorrano a far credere che il lavoro sia stato compiuto nel 1475.

benedire, mentre è tenuto per un fianco dalla mano sinistra della madre. Ai lati di questo gruppo, e pensili pur essi, volano due belle figure di Angeli, l'uno con le mani incrociate al petto, l'altro con le mani giunte, in soavi espressioni d'adorazione: due altre figure intere di Angeli scolpite a tutto tondo, inginocchiate su di un ginocchio e portanti due candelabri, sono ora poste ai lati dell'altare. [1]

Tutto intorno all'arco entro cui sta l'altare descritto, l'artista ha imaginato ed eseguito in marmo bianco un gran baldacchino, formato da due tende a fiorami d'oro, che sono raccolte ai lati dell'arco.

Tanto nelle storie scolpite a rilievo piatto nel fregio della cornice del tabernacolo, quanto nelle figure ad alto rilievo del gruppo della Vergine col bambino, e degli Angeli, noi troviamo il riflesso di quell'arte elegantissima e finemente espressiva, la quale, come giustamente notò il signor Bode, derivava a Benedetto specialmente dallo studio delle opere di Antonio Rossellino, studio che si rivela in particolar modo nel tipo di Maria, di forma molto ovale, cogli occhi mezzo socchiusi mentre adora il bambino, e le sopracciglia assai innalzate; col naso non diritto ma terminante con una punta rotonda e sporgente; colla bocca chiusa e le labbra alquanto grosse; coi capelli ondulati e discriminati sulla fronte e scendenti dietro le orecchie fin sulle spalle; si rivela ancora in quel velo che, acconciato sopra il capo, va a formare caratteristicamente due seni sopra al petto, per raccogliersi dietro le spalle con un gran movimento di pieghe spezzate e linee curve: si rivela finalmente nel bel putto ignudo, di forme pienotte e morbidamente modellate, con tipo che ricorda quello della madre e che con poche varianti è pur ripetuto nei graziosissimi Cherubini coi capelli corti ed a ciocche formanti due insenature sulla fronte alta ed alquanto sporgente. Ma il Da Maiano s'ispirò ugualmente a Mino da Fiesole nell'atteggiamento della Madonna posta di fronte, colle ginocchia molto allargate, come il Da Maiano ben di rado ha usato fare, mentre abbasso vanno quasi a toccarsi le calcagna; e nella disposizione delle pieghe del manto, che tra le ginocchia si dispongono in linee convergenti nel mezzo, sebbene non tanto diritte nè tanto spesse come quelle di Mino; mentre le pieghe della tunica, cinta appena sotto al seno, scendono tutte senza movimento, proprio come nelle Madonne di Mino e non come nelle altre cose di Benedetto, verticalmente.

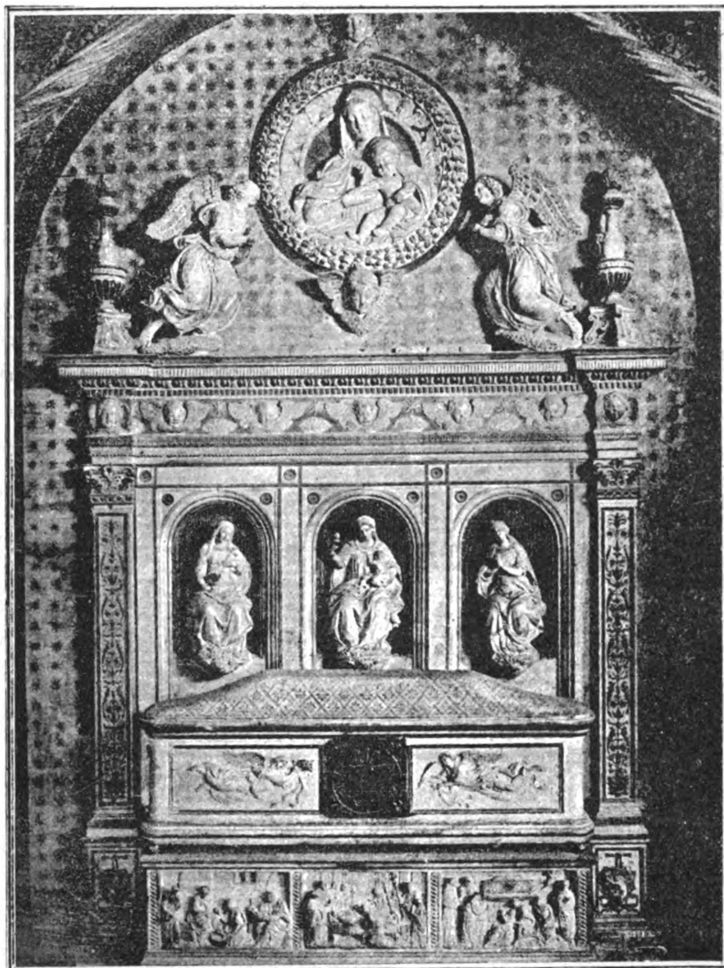
Nè mi sembra senza fondamento il reputare che Benedetto abbia pure, fin dal principio della sua carriera artistica, tratto vantaggio dalle opere di Luca della Robbia, come si può riconoscere anche nelle figure di angeli in piedi entro le nicchie del tabernacolo, i quali, in leggiadrissimi atteggiamenti d'adorazione, con graziose ed elegantissime mosse del capo e delle gambe, di cui l'una pianta in terra, mentre l'altra resta quasi in riposo, vestono lunghe tuniche, le quali, formando come tre fasci, tra le gambe ed ai lati di esse, di pieghe quasi verticali che in terra si spezzano in vari modi, mostrano le belle forme dei corpi; onde questi angeli possono per gli accennati caratteri esser posti a confronto con quelli p. e., che Luca modellò per le porte in bronzo della sagrestia di S. Maria del Fiore. [2] Anche lo studio delle pitture, che mirabilmente s'adattava al bassorilievo piatto continuato sempre ad usare dal Da Maiano, e la nobile tradizione giottesca nella semplicità grandiosa delle composizioni e delle figure, non sono mai stati abbandonati dal nostro

[1] Fin dal 1626 la disposizione delle parti di quest' opera era stata essenzialmente mutata; nel 1738 all'urna del Da Maiano era stata sostituita quella dell'intagliatore Giov. Antonio Noferi di Firenze; in questi ultimi tempi soltanto si pensò di ricomporre l'opera secondo il primitivo disegno. Ma ciò non riuscì bene. Alzato di troppo l'altare, l'urna sopra il tabernacolo veniva a toglier gran parte della vista della Madonna cogli angeli ai fianchi, onde l'architetto preposto ai lavori pensò di lasciare l'urna senza il suo coperchio a squamme, che, siccome dice il Pecori, era sovrapposto all'altare barocco, ed ora non si sa neppure quale fine abbia fatto.

[2] Così si può dire riguardo alle figure in piedi de' frati rappresentati dal Da Maiano tanto nel bellissimo porgamo in Santa Croce, quanto nell'altare di S. Bartolo nella chiesa degli Agostiniani in San Gimignano, di cui è data più innanzi la riproduzione, le quali figure ricordano molto davvicino per gli atteggiamenti e i partiti di pieghe, quelle rappresentate talvolta da Luca della Robbia (cfr. p. es. lo stucco bronzato riprodotto nella importante pubblicazione dei sigg. Bode e Tschudi; *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, Tav. VI, N. 114).

artista, come p. es. nei funerali di Santa Fina, ed in altre storie consimili altre volte trattate da Benedetto.

In certi partiti di pieghe molto mosse ed a linee molto rotondeggianti e spezzate, in certe arie gentili nelle teste degli Angeli contornate sul davanti fin sopra le spalle da folte ciocche di capelli ricciuti, e piegate assai graziosamente or sull'una or sull'altra spalla, il Da Maiano sembra aver preso l'ispirazione anche dalle opere del Verrocchio. Se non che, malgrado tutti questi influssi subiti, Benedetto da Maiano resta pur sempre artista originale. Le sue opere manifestano sempre



ALTARE DI SAN BARTOLO DI BENEDETTO DA MAIANO
(nella chiesa degli Agostiniani a S. Gimignano)

in lui l'intagliatore in legno; e specialmente caratteristico di questo artista è il leggero ed elegante ondulamento che gli piace di dare sia ai contorni, talvolta anche esageratamente larghi, delle sue figure, sia a tutti i particolari di esse: e quella grazia negli angeli e nelle figure allegoriche che arriva spesso fino alla leziosaggine; e quel modo di trattare le estremità lunghe e sottili, colle dita, nelle mani, molto affusolate, ma non mai molto mosse nè molto allargate; e finalmente quelle sue architetture a linee sempre grandiose, come grandiose son smepre le composizioni de' suoi bassorilievi, in cui, come Desiderio da Settignano e Mino da Fiesole, essendo il rilievo piatto, i contorni sono spesso indicati con punti di trapano simmetricamente disposti. Tutte queste caratteristiche con i difetti che, o l'esagerazione del metodo, o una meno fine esecuzione, perchè

non proveniente direttamente dalla mano del maestro, possono derivarne, spiccano in sommo grado nell'altare di San Giacomo, posto nella Cappella dedicata a questo Santo, nella chiesa degli Agostiniani.



MADONNA DI BENEDETTO DA MAIANO SOPRA L'ALTARE DI SAN BARTOLO

Di questo altare diamo qui una riproduzione, onde mi limiterò a dire che lo Spedaliere di Santa Fina ed un altro Sangimignanese furono scelti dal Comune perchè, di concerto col priore degli Agostiniani, dessero opera di costruire *tal cappella che fosse d'onore del Beato Bartolo* (prete Sangimignanese). Il lavoro fu affidato a Benedetto da Maiano, e dai Libri di Provvisione di lettera G, numeri 135 e 136, risulta essere stato ai 16 di luglio 1494 deliberato che fossero pagati

all'artista 60 fiorini, dopochè, a tenor della scritta, fosse stata posta ed eretta la sepoltura di San Bartolo nella Cappella, e come inoltre ai 21 di marzo dello stesso anno (cioè, per noi, nel 1495) ne fossero stati stanziati altri 17 per aggiunte ed ornamenti non compresi nella scritta. [1] I bassorilievi nella base su cui posa l'urna contenente le ossa del beato Bartolo, rappresentanti tre miracoli da lui operati, se non mostrano un'esecuzione molto finita, sono però mirabili per la grandiosità delle composizioni, e la larghezza dei contorni e de' partiti di pieghe, e la nobiltà degli atteggiamenti e delle espressioni nelle singole figure. Le tre statue a tutto tondo entro le nicchie del dossale dell'altare, figuranti le virtù teologali, hanno mosse alquanto leziose, e ci appariscono troppo infagottate ne' loro manti con partiti di pieghe largamente disposti, ma molto ricercatamente tondeggianti. Il fregio della cornice ornato di teste alate di cherubini sorridenti alternate da onde marine a cui sta sopra una stella (simbolo di Maria), fu spesso usato dai Da Maiano, e qui è pur ripetuto nel tondo entro cui sta la mezza figura della Vergine col bambino, posta fra due angeli in adorazione, sopra l'altare. La quale mezza figura è veramente bella e caratteristica nell'arte degli ultimi tempi di Benedetto, in cui la sua tendenza verso gli avvolgimenti contorti delle pieghe ne' panneggiamenti, derivatagli dall'influsso delle opere del Verrocchio, si fa più spiccata. L'esecuzione del gruppo, di cui diamo a parte una riproduzione, è molto finita, e la Vergine Madre, piena di soave espressione, accompagna colla destra il braccio del divin Figliuolo da lei portato sul braccio sinistro, a dar la benedizione ai fedeli: motivo questo veramente leggiadro ed umano usato prima, se non erro, soltanto dal Verrocchio. [2]

Morto nel 1488 Onofrio di Pietro, Operaio a vita della Collegiata, alle cure indefesse del quale dobbiamo l'ampliamento della Chiesa, la Cappella di Santa Fina e la dotazione di altre opere d'arte, l'Operaio Iacopo a lui succeduto delegò, il dì 28 di maggio 1493, Benedetto di Nardo da Maiano ad eseguire il busto di Onofrio di Pietro secondo un disegno posseduto da Messer Nicolò di Luca. L'allogazione fu confermata per provvisione del Consiglio, e fu stabilito che per la detta opera Benedetto dovesse avere 10 fiorini d'oro in oro larghi. [3] Il busto è dentro una nicchia nella prima Sacrestia; e sia per la fine espressione di quella caratteristica ed intelligente figura di vecchio; sia per la larga modellazione, non iscompagnata però (com'era proprio dell'arte del Rossellino e si riscontra in tutti gli altri busti del Da Maiano) da una minuta e coscienziosa ricerca di tutti i particolari che il vero può presentare in una testa senile; sia finalmente per la finezza dell'esecuzione, l'opera merita veramente di esser posta accanto alle migliori di Benedetto. Porta l'iscrizione: *Onophrio Petri Templi huius reparatori grati cives pos.* Altre opere d'ornato provenienti dalla bottega di Benedetto da Maiano si trovano nella Collegiata (Cfr. Pecori, *op. cit.* pagg. 511 e 524); mi basterà soltanto ricordare il bel tabernacolo di marmo, imaginato come un tempietto esagono sostenuto da un piedistallo ornato di larghi e grassi fogliami e di serafini come sempre sorridenti, fatto scolpire colla spesa di 75 fiorini nel 1475 per testamento di Antonio Quattrochiovi: tabernacolo che, eseguito per l'altar maggiore e quindi rimosso nel 1624 per esser posto sull'altare di San Sebastiano, trovasi ora nel mezzo della Sacrestia.

*
* *

Le opere di religione e d'adornamento stabilite dal Comune di S. Gimignano, non si erano nel frattempo arrestate ai soli grandi lavori ai quali abbiamo accennato. Sebbene tormentato dalle continue calamità delle guerre come pur della peste che nel 1468 aveva menato grande strage, il Comune faceva presto a rimettersi e ad assecondare il gusto del popolo per le cose belle. Perciò ai 13 di gennaio del 1482 (per noi 1483) erano ad un pittor fiorentino commesse due tavole circolari, rappresentanti l'Annunciazione di Maria. [4] Esse trovansi ora in una sala del Comune e

1 Cfr. Pecori, *op. cit.*, pagg. 543-544.

2 Cfr., l'opera dei sigg. Bode e Tschudi; *Beschreib. d. Bildwerke d. christl. Epoche* (Königl. Museen zu Berlin), Tav. v, numero 102.

3 L'atto dell'allogazione trovasi nel Pecori, *op. cit.* pag. 653, Doc. xcviii.

4 Dalla cortesia del ch.o Signore D.n Ugo Nomi, Preposto alla Collegiata ed appassionato cultore delle

presto avranno un miglior collocamento insieme cogli altri pregevoli quadri che nella sala stessa sono pure provvisoriamente raccolti.

In un tondo è figurata Maria nimbata e col velo sul capo alquanto chinato e piegato sulla spalla destra. Ella è inginocchiata e tiene le braccia incrociate sul petto alzando la mano sinistra in atto di assenso alle parole dell'Angelo. Nella camera dietro a Maria trovasi una poltrona dinanzi ad uno sgabello con sopra molti libri chiusi ed aperti, illuminati dalla luce che piove da una fenestra aperta nella parete di fronte a chi guarda ed in fianco al letto della Vergine. Sulla stessa parete e quasi sopra il capo di Maria pende una macchina d'orologio, ed è incavata una dispensa con parecchi vasi. Poscia la parete finisce, e mostrasi davanti a Maria un vago paesaggio montuoso e verde, con folti alberi, bagnato da un largo fiume, al di là del quale, sulla riva, sta un paese, e illuminato dall'aurora. Sulle falde del monte che s'alza anteriormente vedonsi tre figurette ch' io non posso capire che cosa rappresentino. Il manto turchino con orlatura dorata che da sopra la spalla destra le gira sul fianco sinistro ed è tenuto per un capo dalla destra mano, le scende con ampio avvolgimento fino a terra, ove le estremità in luce delle sue pieghe sottili si torcono in lunghi *zig-zig*, secondo il modo usato dal Botticelli. L'Angelo nell'altro tondo è pur come la Vergine inginocchiato, ma soltanto sul ginocchio destro; tiene nella mano sinistra appoggiata sul ginocchio alzato una palma di gigli ed alza la destra spiegata in atto di chi parla. Vedesi di profilo; è vestito di tunica e coperto da un manto orlato da un fregio d'oro che, essendone annodati due capi sotto il braccio destro, forma, come se fosse mosso dal vento, un'ampia voluta dietro la schiena, e scende, aperto sul destro fianco, sino a terra, ove si raggruppa con molte pieghe spezzate e contorte.

Il fondo rappresenta una parete con base aggettata e sagomata; in fianco, a destra di chi guarda, sta una dispensa con alcuni vasi; a sinistra si scorge il cielo ed un paesaggio montuoso attraverso le colonne d'un porticato. Alcuni raggi di luce si dirigono verso Maria, rappresentata nell'altro tondo. Tanto la testa di profilo dell'angelo, adorna di folti capelli biondi ed a ciocche lunghe e ricciute, quanto il volto della Madonna, mostrano lineamenti delicati e nobilissimi e grande intensità d'espressione. L'Angelo colla bocca semiaperta pare che parli pien di rispetto, e la Madonna umilmente assentendo ascolta il messaggio. Il tipo dell'Angelo, l'abbigliamento, il modo di piegare le vesti, ricordano in parte quelli dell'Angelo alla destra di Maria nella celebre visione di San Bernardo dipinta da Filippino Lippi, quantunque la maniera ne sia meno larga, e meno abile l'esecuzione: e il tipo alquanto scarno della Madonna corrisponde in simil modo con quello della Madonna nel medesimo quadro accennato; onde l'attribuzione a Filippino Lippi sostenuta dai sigg. Crowe e Cavalcaselle, come pure dal Milanesi e dal Burckhardt, di questi due tondi, mi sembra fondata. Se non che qui Filippino, che contava circa 26 anni, non pare avesse ancora del tutto trovata la propria via, mentre nella « visione di San Bernardo », che certamente dev'essere di molto posteriore alla data del 1480 che finora le s'è attribuita, Filippino si rivela nel pieno possesso delle sue facoltà artistiche. Nei due tondi in San Gimignano le carni, eseguite con molta finezza, ma con poco impasto di colorito e, direi quasi, timidamente, sono alquanto giallastre e vuote

memorie della sua terra natale, potei avere il documento trascritto, che è questo:

Die XIII Ian. (1482).

. . . .

« Cum alias fuerit provisum et ordinatum quod in audientia presentis palatii pro honore cōmunitatis, et in cōmemorationem glor.me Virginis Marie matris d.ni nostri Iesu Xti fieri debet quedam figura annuntiationis eiusdem. Et adhuc nihil actum sit. Consilio prudentis viri Nicholay Angeli de Abracciabenis unius dictorum .... sit provisum et reformatum praesertim (?) quod praesentes (?) M. domini p. et sp. Cap. faciant fieri in dicta eorum audientia dictam figuram annuntiationis glor.me Virginis Marie in duabus videlicet(?) tabulis quadris. vel tondis prout eis videbitur melius convenire. Pro qua quidem figura facienda possint expendere ultra lib. 50 iam (?) pro dicta figura assignatas. et lib. triginta den. solvendas per praesentem communem ad eorum stantiamentum de denariis videlicet vinearum dicti communis ».

Lib. di Provv. del Com. di San Gimignano. NN. 133. f. 230 *recto*.

(Arch. Com.)

(In margine) « Pro figura anūntiatonis beate Virginis facienda in audientia. »

ed indicano una tecnica derivata dalla scuola del Botticelli; così la forma delle mani, dalle dita lunghe e sottili, ma col palmo molto largo e piatto, e nella Madonna anche estremamente nodoso, ricorda quella delle mani disegnate da Sandro. Nei capelli dell'Angelo minutamente e monotonamente eseguiti, come pure in tutti i particolari estremamente finiti dei fondi e del paesaggio cogli alberi molto fronzuti, si riconosce la mano giovanile dell'autore; se non che, mentre nei panneggiamenti dell'Angelo si trova spiccatamente il fare di Filippino, in quelli della Madonna, di contorni troppo larghi, con pieghe troppo mosse, che, se fanno pensare a quelle del Botticelli, son però meno finemente eseguite, e con un chiaroscuro, specialmente nel manto turchino, troppo pesante e dato monotonamente e con uguale intensità dovunque, in modo che vi manca il rilievo, io non sentirei la mano del Lippi, ma di un altro scolaro del Botticelli, che avrà lavorato con Filippino nell'esecuzione dell'opera.

Un altro quadro molto importante è appeso in mezzo alla parete destra del Coro della Collegiata. Era stato commesso a Piero del Pollaiuolo per la Chiesa di Sant'Agostino da quel Domenico Strambi che 20 anni prima aveva chiamato anche Benozzo Gozzoli. La tavola fu poi trasportata nella Pieve. Rappresenta la Vergine, colle mani giunte e il capo alquanto chino, mentre G. Cristo sta per porle sul capo la corona. Sono ambedue seduti sulle nubi rappresentate a strati e seminate qua e là di Cherubini, tre dei quali, sotto ai piedi di Cristo e di Maria, circondano un calice. Ai fianchi dei due protagonisti dieci figure di angeli volanti, simmetricamente disposte in circolo, ma in varie attitudini, suonano diversi stromenti. Sopra di loro si vedono sei teste alate di Cherubini. Nella parte inferiore della tavola stanno inginocchiati sulle nubi ed in atteggiamenti e con espressioni di contemplazione e preghiera sei Santi: S. Gimignano, San Girolamo, San Nicola da Tolentino, a destra; Santa Fina, San Niccolò da Bari e S. Agostino, a sinistra. Abbasso, fra questi due gruppi, leggesi la scritta: PIERO · DEL · POLLAIVOLO · FIORĒTINO · 1483 ·

Non si può negare a questo quadro una composizione simmetrica ed un grande equilibrio di masse: ma le figure sono troppo lunghe e scarne; i panneggiamenti hanno pieghe contorte e profonde con ombre pesanti; le teste di Cristo e di Maria appariscono alquanto volgari; e neppure hanno varietà d'espressioni e di carattere, quantunque siano disegnate con forza, le teste tutte più o meno convenzionalmente eseguite ed ugualmente rivolte in su, dei sei Santi accennati; mentre il colore, che, secondo la tecnica usata da Alesso Baldovinetti, è mescolato con vernice, apparisce vitreo e senza consistenza, anche perchè dato alla prima; e nelle carni terree, olivastre, le ombre son ricavate dal tono di fondo, onde riescono vuote.

Quando Piero Pollaiuolo dipingeva questa tavola non ricordata dal Vasari, aveva 40 anni, ed anche in essa egli dimostra, come è pur giustamente osservato nel *Cicerone* del Burckhardt (pagina 576) la sua derivazione artistica, tanto nella maniera quanto nella tecnica esecuzione, da Alesso Baldovinetti, mentre, specialmente negli Angeli con vesti aderenti alle forme e mosse elegantemente e con pieghe sottili e rotondeggianti, vi si trova eziandio l'influsso che esercitarono in Piero le opere del fratello Antonio: il quale forse, trovandosi nel 1480 in San Gimignano per dare il suo parere intorno a due lavori d'oreficeria eseguiti per l'Opera da Iacopo Orafo di Pisa (Cfr. il Documento riportato dal Pecori, *op. cit.*, pag. 637), potrebbe avere raccomandato a Fra' Domenico Strambi che desse a Piero l'incarico del quadro descritto.

Una pittura veramente piacevole è quella che, già esistente nella chiesa di Monte Oliveto, ora trovasi, ancora inquadrata dalla elegante cornice originale, nella sala grande del palazzo Comunale. Rappresenta la Madonna in gloria seduta su bianche nubi, entro una mandorla turchina e bianca e circondata da Serafini. In basso, un santo Papa, nimbato, con piviale roseo il risvolto del quale è turchino, ornato da una larga fascia a ricami d'oro con figure a colori, e, di fronte a lui, un Santo abate dell'ordine olivetano con canuta e lunga barba e vestito di bianco, sono inginocchiati colle mani giunte sul terreno erboso. Il fondo è montuoso ed alberato; a destra di chi guarda s'alza a picco un masso roccioso. Le teste son piccole in confronto dei corpi; il paesaggio manca di prospettiva aerea, come di forza manca il davanti del piano erboso; ma i tipi sono piacenti; il colorito è vago e di toni brillanti; ottima è la conservazione di tutto il dipinto; il quale, eseguito a guazzo e con ingenua semplicità sembra veramente una gran miniatura. Il Rumohr (*ital. Forschungen*, III, 45) lo attribuì al senese Pacchiarotto; il Gaye (*Carteggio*, II, pag. 434) al Pinturicchio; e tutti i critici convengono in questa seconda attribuzione. A me sembra un bel lavoro eseguito nell'arte del Pinturicchio

da uno esercitato più nella miniatura che nella grande pittura. Ad ogni modo, se fosse del maestro, dovrebbe giudicarsi come una delle opere giovanili, e non dell'età matura quando già il Pinturicchio aveva allargato il suo stile e resolo più convenzionale, allontanandosi da quella ingenua semplicità che nell'opera descritta abbiamo incontrato.



MADONNA CON DUE SANTI ATTRIBUITA AL PINTURICCHIO
(nel Palazzo Comunale di S. Gimignano)

Altri monumenti, oltre quelli passati fin qui in rassegna, esistenti nella raccolta del Comune e nelle Chiese di S. Gimignano, sarebbero certamente degni di nota; ma a me basti di aver parlato intorno ad alcune importanti questioni su quelli che meritano la maggiore attenzione, e di avere seguito cronologicamente tutto il movimento artistico operatosi in quel bellissimo paese, che, se non ebbe una scuola propria nè produsse artisti di primo ordine, mantenne però sempre vivo il culto dell'arte e seppe adornarsi di alcuni fra i più splendidi capolavori che vanti l'Italia.

NATALE BALDORIA.

NUOVI DOCUMENTI

Zaccaria e Giovanni Zacchi da Volterra.

Di Zaccaria da Volterra il Vasari ci ha dato parecchie notizie in diversi luoghi delle sue vite, e altre più interessanti ne aggiunsero ultimamente i suoi commentatori, tantochè non è difficile ricostruirne brevemente la storia.

Nato in Arezzo da padre volterrano nel 1473, Zaccaria studiò probabilmente l'arte in Firenze assieme a Baccio da Montelupo, di cui fu grandissimo amico e dal quale, secondo il Vasari, « imparò molte cose ». Nel 1506 fu incaricato a Volterra di ristaurare un'immagine della Vergine che s'era rotta in trentadue pezzi, e seppe farlo tanto bene che non appariva guasta in parte nessuna. Più tardi fu a Roma, ove modellò in cera il Laocoonte insieme al Sansovino, ad Antonio Elia, e ad altri artisti; quindi lo troviamo a Firenze pel concorso indetto da Piero Pitti, di una Nostra Donna di marmo che doveva collocarsi in Mercato nuovo; poi a Piombino dove si occupò anche d'idraulica, costruendo fontane e giuochi d'acqua.

Nel 1516 Zaccaria si portò a Bologna, ove fu quasi subito impiegato nei lavori di San Petronio; il Davia (*Sculture delle porte di san Petronio*) rammenta una statua di san Domenico commessagli nel 1526 per quella chiesa, che è forse quella esistente ancora nella cappella del Santissimo. Altre sculture in terra cotta furono da lui eseguite per la chiesa e il convento di San Michele in Bosco; ma di queste credo non ci rimangano altro che le memorie nei documenti, che mi pare bene pubblicare:

(Arch. di stato di Bologna. *Convento degli Olivetani di S. Mich. in Bosco.* Vacchetta n. 13, 170, 2342).

« 1524, 3 marzo. — M. Zacharia scharpino (*sic*) scultore di figure in sancto Petronio de' avere adì soprascritto lire septe et una corba de vino et questi sono per facture de quattro figure de tera cocta, quando da lui sieno facte, zoè doe: Sancto Benedecto et Sancto Bernardo da la coreza in suxo con libri in mano et el loro pastorale: da le bande de Sancto Michele, lo quale à ad andare sotto l'archo del volto de la porta di Sancto Bernardo, con quelle proportione che se convengono in quello vachovo del dito archo: et Sancto Michele in mè tuto integro con quelle proportione che se convengono in tale locho et archo con lo dimonio soto li piedi, con queli acti che si convengano a tale facto ad arbitrio de homo da bene et così lo confessò essere: ad questo li fu presente m. Jacobo scharpelino lo quale ora conduse questo bono maestro . . . . L 7 et corba vino ».

A giudicare dai pagamenti che, per una somma così esigua, si protrassero fino al luglio 1526, le quattro figure non furono finite che in quell'anno; sembra però che Zaccaria modellasse contemporaneamente per quei monaci olivetani una statua di san Michele posta ad ornamento di una fontana, come risulta dalle seguenti partite: (Arch. sudd. - *Libro di fabbriche*, n. 4, 175, 2347).

« 1524, 21 dito (Maggio) spixi soldi trenta diedi a m. Zacharia scultore per conto de uno Sancto Michele.

« 1524 adì 23 detto. — Spixi uno scudo diedi a m. Zacharia per lo S. Michele per la fontana.

« Adì 4 junio. — Spixi soldi vinti otto diedi a m. Zacharia scultore per parte del Sancto Michele de la fontana.

« Adì 10 detto, spixi soldi trentaquattro dati a m. Zacharia scultore per conto del Sancto Michele.

« Adì 23 detto, spixi soldi trenta dieti a m. Zacharia per conto del S. Michele.

« Adì 5 de luio, spixi soldi cinquanta dieti a m. Zacharia per conto del sancto Michele de la fontana.

« Adì 17 detto, spixi soldi trentacinque li quali dieti a m. Zacharia scultore per suo resto de la figura de S. Michele a la fontana ».

Secondo altri documenti accennati dal Bianconi (*Guida di Bologna*), Zaccaria avrebbe anche lavorato intorno alle sculture delle porte minori di San Petronio nel 1525; e una sua breve biografia pubblicata dagli annotatori del Vasari ci dà come opera sua una « bellissima cappella » in San Martino, col ritratto di messer Marcantonio Manzuoli, e « per tutta Bologna statue, acque et belle cose ». Nel 1534 si portò a Trento al

servizio di quel cardinale, per il quale fece « quattro bellissime statue nel suo giardino, con condurvi gran copia d'acqua ». Quattro anni dopo fu chiamato a Roma da Paolo III che lo nominò suo « ingeniere d'acque » e gli concesse anche il posto di architetto della fabbrica di san Petronio, come appare da un documento che riporterò più avanti. A Roma egli attese principalmente a lavori idraulici e modellò anche statue di stucco, fino al 1544, anno in cui morì.

Men noto di Zaccaria è Giovanni suo figlio, scultore anch'esso di non piccol merito. Su di lui mi furono favoriti parecchi documenti da quell'illustre ed eruditissimo uomo che è il comm. Amadio Ronchini, che li trovò nel Carteggio Farnesiano dell'Archivio di Parma; mercè essi la vita di Giovanni resta abbastanza illustrata; di più vi sono inchiuse alcune notizie che si riferiscono al vecchio Zaccaria.

Sembra che Giovanni sia nato nel secondo decennio del secolo decimosesto, e forse a Bologna, dopo che suo padre vi si trasferì a stabile dimora, giacchè nel 1541 è detto giovane assai e ancora celibe. I primi lavori che si conoscono di lui sono alcune medaglie eseguite nel 1536, fra le quali quella del cardinale Guido Ascanio Sforza, legato di Bologna (Armand. I, 143) e quelle di Andrea Gritti doge di Venezia e di Fantino Cornaro dalla Piscopia [1] fuse forse durante un breve soggiorno a Venezia in quello stesso anno (Armand I. 143, 1 e 2, e 122). In seguito però cominciò ad essere occupato nei lavori che si facevano nel palazzo maggiore di Bologna, sede dei legati pontificii, e ne troviamo menzione in una lettera che monsignor Marco Vigerio, vescovo di Sinigaglia e governator di Bologna, scriveva al cardinale Alessandro Farnese:

« L'infrascritti hanno le paghe morte: m.º Giovanni scultore et m.º Bastiano scrimidore, il quale si trova continuo in palazzo. Lo scultore merita ogni bene, ma certo più conveniente gli sarebbe qualch'altra cosa che occupar luogo della guardia ». (1539, 13 settembre).

Il pontefice Paolo III gli aveva assegnato una pensione di tre ducati il mese a vita, ma il governator di Bologna metteva delle difficoltà a soddisfare l'artista, tantochè questi fu costretto a ricorrere al suo protettore, il cardinal Farnese, colla lettera seguente:

« Rmo et Illmo magnianimo Carle padrone mio in eterno.

« Se la liberalità del Papa mi a concesso un breve a vitta di tre ducatti il messe: per aver fatto più statue di Sua S. in palazzo di Bologna: et per avere fatto costà a Roma più medaglie della efigie sua et mi a fatto scultore del palazzo, el regimento me la confermatta ancora lora (*sic*): per che me la vol levare il governator di detta? A, Monsr Rmo, come puol essere questo che un dio in tera levi le grazie a chi la fatte, masimo alli schultori che anno da maritare più sorelle: se ben si ricorda V. S. R. quando vene a vedere l'aqua di mio padre nen vosto giardino che li piaque tanto il ritratto di Sua Stà ch'io facevo: hora lo sa quassi tutta Itallia che io o autto tal provisione et a Roma V. S. Rma n'ebi due letere per ch'io intrassi in possesso: ma io o speranza nella vostra liberalità che non mi sarà avaro della sua grazia ch'io abbi quel che me statto datto che me li getto ai piedi con divocione le bassio le mani. Di Bologna alli viij d'otobre MDXXXIX.

D. V. S. R.

« Dmo Sre
« Giovanni scultore di Zacharia
« ingenieri d'aque di Sua S tà. »

(*fuori*) « Al Illmo et Rmo Carle Franesse magnianimo Sor mio padrone in eterno. »

Alcuni giorni dopo Giovanni tornava a scrivere:

« Illmo et Rmo Sre e Pne in eterno.

« Io nol crederò mai: che la Stà del Papa levi a quelli che gli ha donato per sua propria natura e cortesia: Sua Stà mi a fatto scultore del palazzo di Bologna per avere fatto molte opere et ritratti di Sua Stà per che il governator di Bologna vole far torto a i brevi: et volermi far privo di tanto mio bene: Monsor Rmo tuto il mondo il sa che Sua Stà mi ha fato questo bene: che direbeno se un medemo padrone me la tolessi: ma coloro che coreno a i piedi della vostra liberalità non perisseno di nulla per essere V. S. R. uno idio fra i vertuosi: et che saria a V. S. R. a far si che il governator di Bologna lasarmi (*sic*) godere quel che m'a donato Sua Stà a ziò che la vertù non se ne vadi nuda e scalza: con tutto il core pregho iddio che ve alunghi li ani vostri lieti et felizi: con il capo a tera le bassio le mani. Di Bologna alli xv d'otobre MCXXXIX.

« D. V. S. R.

« Diutto Ser re
« Giovanni scultore. » .

(*fuori*) « Al Rmo et Illmo Sore il Carlle Franesse Sor et padrone mio eterno ossermo. »

Queste due lettere ci dan notizie preziose per l'opera artistica di Giovanni; egli era stato a Roma, ove risiedeva suo padre in qualità d'ingegner d'acque del papa, e là aveva fuse parecchie medaglie di Paolo III e a Bologna nel palazzo aveva scolpite più statue dello stesso pontefice. Fra le molte medaglie di Paolo III che possano attribuirsi allo Zacchi non ve n'è che una, [1] e anche questa sarebbe stata eseguita posteriormente a quelle accennate nelle lettere, perchè ricorda la *guerra*

[1] A queste bisogna aggiungerne una di Gian Battista Malvezzi firmato IO. F. (Armand, III, 56) e una di Agostino Zanetti vescovo di Sebaste (Armand, III, 230); anche la medaglia di Andrea Gritti, col titolo di procuratore di san Marco (Armand, I, 122) firmata col monogramma IO. F., deve essere una restituzione dello Zacchi, eseguita contemporaneamente all'altra medaglia del doge veneto.

[1] Armand, II, 166, 6.

del sale di Perugia. Quanto alle statue, si deve con tutta probabilità ascrivere a Giovanni e non a Zaccaria suo padre, quella in bronzo di Paolo III che diede il nome alla Sala Farnese del Palazzo del Governo in Bologna; e non sono nemmen lontano dal credere che possa essere opera di Giovanni Zacchi il celebre busto dello stesso papa nel Museo di Napoli, attribuito erroneamente a Michelangelo Buonarroti, nel quale la finitezza e la disposizione di certe figurine che adornano il piviale, tradiscono la mano di un medaglista.

Forse si riferisce ad un lavoro di Giovanni il seguente brano di lettera, scritta da mons. Fabio Mignanelli, vicelegato di Bologna, al cardinal Farnese:

« La testa di Sua Santità è finita et messa sopra la porta della camara dove dormirà lo Ill.mo signor Duca di Camerino, et per ordine mio li frati di S. Michele in Bosco ne fanno fare un'altra qual si metterà in cima di un lavoro nella Cappella Maggiore sopra il choro di quella chiesa. » (1541, 23 luglio).

Il cardinal Farnese non mancava di raccomandare il suo protetto ai varii prelati che si succedevano nel governo di Bologna, e ne abbiamo la prova in una lettera dello stesso mons. Mignanelli, che gli scriveva:

« Da due giorni in qua ho ricevuto tre lettere delli xix di V. S. R.ma Ill.ma, l'una a favore di m. Restauro, al quale farò senza manco provedere di qualche soventione per il danno che ha patito in far condurre li soi libri. L'altra in favor di mastro Giovanni da Volterra, il quale si è voluto in ogni modo operare per me senza mia colpa (*sic*) et perchè è giovane et mi ha detto che desidera una moglie richa che ha quaranta anni, non mancarò di fargli tutto quel favore che si può honestamente in cose di matrimonio, le quali son fatte prima in cielo da dio che da noi in terra. » (1541, 27 novembre).

Tuttavia non pare che le raccomandazioni del potente cardinale sortissero buon effetto, poichè l'anno seguente Giovanni tornava alla carica per avere la sua provvisione:

« R.mo et Ill.mo S. S. et Pad. mio osser.mo

« Le tre letere che a fatto scriver V. S. R.ma a Bologna a istanza di Mons. R.mo Santi Quatro: che io riabbi la provisione de i 4 scudi il mese sopra alla guardia per un breve a vita di Sua S.tà non ano fatto nulla.

« Quest'ultima la portai al governator, mi disse come vacava una pagha, mi darebe quella, che fra la guardia ve nè dieci italiani: me ne poseva acomodar una: il R.mo Contarini ve rimesse uno che aveva un breve senza concesione di V. S. R.ma et o dito a Sua S. mi dia quella di costui, non ne vol far niente, nè mandar via nisuno per me: che o fatte tante medaglie e tante statue di Sua S.tà che per dio i virtuosi studiano sollo per speranza ano de i principi: Mons.r R.mo degniatevi che le lettere di V. S. siano ubiditte et reveritte vivendo con speranza della bontà vostra: alla qualle me li geto ai piedi: basandoli le mani a usso di minimo servo. Di Bologna alli xxvij 7tembre MDXIJ.

« D. V. S. R.ma Ill.ma

« Homiliss.o servo

« Giovanni di Zacharia scultore ».

(*fuori*) « Al gran Carlle R.mo et Ill.mo Franes S.or et padrone mio osser. »

Per parecchi anni i documenti ci lasciano all'oscuro sulla vita di Giovanni; ne troviamo le traccie nel 1547 in una lettera diretta al Pontormo pubblicata dal Bottari fra le *Pittoriche* (I, 46) che, certo per errore di stampa, porta la firma *Giovanni Zucchi*; in essa lo scultore si lamenta ancora di non godere la famosa provvisione di quattro scudi, per la quale aveva tanto brigato presso il Cardinal Farnese, e dice di aver fatto fare una copia della *Santa Cecilia* di Raffaello che aveva intenzione di portare a Firenze al Duca Cosimo de' Medici.

Due anni dopo il cardinale lo raccomandava per la carica di architetto della fabbrica di San Petronio con una lettera indirizzata al conte Filippo Pepoli:

« Ill. S.r Conte. — Essendo morto Iacomo Ranucci architettore della fabrica di S. Petronio, mi vien proposto et commendato molto per idoneo a quel loco Giovanni Giachi scultore et architettore, figlio del quondam maestro che mentre visse hebbe il medesimo carico, et fu tanto huomo da bene: onde ne ho voluto scrivere a V. S. et essortarla che quando con effetto trovi che 'l sia per satisfare al bisogno di quella fabrica, come a me vien detto che satisfarrà, a volermelo deputare con la medesima provisione che haveva il predicto Iacomo, che io lo riceverò in molto piacere da V. S. Alla quale mi raccomando et offero.

(*fuori*) « [15] 49. Al conte Filippo de' Pepoli, a xi di 7bre. »

Non si sa quale esito abbia avuto la commendatizia: lo Zacchi però continuò a servire i Farnesi in diversi lavori, e le ultime notizie che abbiamo intorno a lui si riferiscono appunto a certe medaglie che egli eseguiva pel cardinale, tornando ad occuparsi di quel ramo d'arte con cui egli aveva iniziata la sua carriera di scultore. La lettera è datata da Roma, ove sembra che egli si fosse trasferito al servizio del cardinale Alessandro:

« R.mo et Ill.mo S.or

« Hor mai va per tre mesi ch'io opero di continovo per V. S. R.ma et s'io la volesi tratar come Cardinale ordinario e non come Cardinale Farnese, già l'arei servita delle medaglie. V. S. Ill.ma a saper ch'io o usato più strade per ritrar quelle signiore alla presentia et così mi son state cortesissime per servirla tanto meglio: M.r Giuliano vostro mi a solecitato et pensava di por-

tarle a V. S. R.ma et non mi a oferto denari nè cosa nisuna di darmene, che gli arei presi volentieri: si per meritarli, si anchor per poser di poi predichar a quelle signore et ad altri della liberalità di V. S. Ill.ma che ne spero al fin de l'opera perchè vi piacerano; et fra viij giorni sarano finite: et con ugni divocione me le raccomando et le basso le mani. Di Roma alli v febraro 1555.

« D. V. S. R.

« aff.mo servo

« Gio. Zacchi scultore »

(*fuori*) « Al R.mo et Ill.mo S.r il Car.l Farnese S.r et pad. mio osser.mo » [1].

Le medaglie lavorate da Giovanni devono cercarsi fra le molte del cinquecento che ci riproducono ritratti di gentildonne e che abbondano nell'opera dell'Armand: ma uno studio accurato di esse è ancora da farsi e quindi non si può per ora portarne un giudizio sicuro.

Dopo il 1555 non si hanno più notizie del nostro scultore, per cui è da credersi che egli non sia sopravissuto di molto. Come opere sue si additano in Bologna un gruppo di terra cotta, colla Vergine, Santa Maria Maddalena e San Rocco in Santa Maria Maggiore, e la tomba di Lodovico Gozzadini, morto nel 1536, nella chiesa dei Servi.

Se il Bianconi non ha errato nello spoglio dei documenti, Giovanni ebbe anche un fratello, Gabriele, che deve esser morto molto tempo prima di lui, perchè non è citato che come aiuto nei lavori delle porte minori di san Petronio nel 1525.

Umberto Rossi

[1] Questa lettera ha per sigillo uno stemma con un albero simile alla quercia dei Della Rovere, e le lettere I. G; sembra quindi che il nostro artista si facesse chiamare indifferentemente Zacchi e Giacchi.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

Augusto Castan. — **La physionomie primitive du Retable de Fra Bartolommeo à la cathédrale de Besançon, retrouvée par Auguste Castan.** — Besançon, 1889.

I signori Cavalcaselle e Crowe avevano riconosciuta la maniera di Mariotto Albertinelli in una pittura in tavola divisa in tre pezzi, posseduta dal museo di Stuttgart, rappresentante l'*Incoronazione di Maria* e sempre stata attribuita a Fra Bartolommeo.[2] Il signor Castan viene col suo diligentissimo studio non solo a confermare giusta l'attribuzione de' signori Cavalcaselle e Crowe, ma anche a stabilire con sicurissime prove che quei tre frammenti d'una sola pittura sono la parte che ancora rimane della *Vergine benedetta dal Figlio*, la quale per più di due secoli era stata unita con la tavola di Fra' Bartolommeo, che ancora s'ammira nella Cattedrale di Besançon e ne formava come il timpano di coronamento. Già il Padre Marchese dai libri di contabilità del Convento di S. Marco aveva ricavato che Fra' Bartolommeo in compagnia di Mariotto Albertinelli aveva eseguito fra il 1511 e il 29 novembre 1512, un'opera ordinata e pagata da un certo « Messer Ferrino Inghilese », la quale andò in Fiandra. A Mariotto Albertinelli era toccata la metà del guadagno.

Ora è vero che la Madonna di Fra Bartolommeo era stata data alla chiesa di S. Stefano, la seconda tra le cattedrali di Besançon, da Ferry Carondelet, grande arcidiacono del capitolo metropolitano di quella città: ed è anche vero che costui, nato a Malines in Fiandra, all'epoca dell'esecuzione e del pagamento della pittura accennata, si trovava colla missione di rappresentare presso Giulio II l'imperatore Massimiliano e l'arciduca Carlo; ma dai documenti ritrovati dal signor Castan tra gli atti del capitolo metropolitano, l'uno del 26 maggio 1518, l'altro del 18 maggio 1519, si viene a conoscere che soltanto in questo tempo avvenne l'accettazione della pittura fatta eseguire da Ferry Carondelet, e il suo definitivo collocamento nella Chiesa di S. Stefano di Besançon. Che i documenti pubblicati dal Padre Marchese, e questi pubblicati dal signor Castan si riferiscano alla stessa pittura? Il signor Castan aveva mostrato dapprima, in altro scritto, di dubitarne alquanto, poi vennero i fatti a convincerlo che questa identità doveva essere ammessa. Il nome di *Ferrino Inghilese* dato dai documenti italiani non indica un'altra persona, ma è una falsa interpretazione di *Ferrico Mechlinese* o *di Malines*, com'era appunto il Carondelet; nè ciò è raro trovarsi nei nomi di qualche straniero che gli Italiani, avendo per noncuranza male capiti, scambiarono o storpiarono a voce e negli scritti con altri aventi

[2] Crowe und Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, t. IV pagg. 497-498.

una certa analogia e che erano di più facile intelligenza: lo stile del quadro stesso dimostra che Fra' Bartolommeo, non deve averlo eseguito dopo il 1512. Ma in esso non vi si scorge traccia della mano di Mariotto Albertinelli. Se non che le ricerche del signor Castan ebbero per risultato di provare fino all'evidenza che la tavola di Besançon non è che una parte del gran quadro commesso da Ferry Carondelet ed eseguito dai due artisti accennati. Esiste a Besançon presso il marchese di Ferrier-Santans una piccola ripetizione della Madonna di Fra' Bartolommeo con due varianti molto importanti; l'una, che in luogo della figura del donatore inginocchiato dinanzi alla Vergine in gloria, a destra di chi guarda, sta, pure inginocchiata, una giovane Santa con nimbo in capo; l'altra che il quadro non è rettangolare come quello della Cattedrale di Besançon, ma termina ad arco, e sopra alla gloria della Madonna, e propriamente entro allo spazio circoscritto dall'arco, è rappresentata Maria incoronata e in ginocchio dinanzi al Cristo pure incoronato, che seduto la benedice; ambedue son sopra una nube e corteggiati da quattro vaghi angioletti: tutta la composizione anche ne' suoi più minuti particolari apparisce evidentemente come una copia di quella che ci è data dalle tre porzioni di quadro in parte mutilate, le quali abbiamo detto trovarsi nel Museo di Stuttgart. Questo dipinto doveva formar parte della grande tavola eseguita per commissione di Ferrino Inghilese da Fra' Bartolommeo e Mariotto Albertinelli, e ne sarebbe stato il timpano di coronamento.[1] Da altri documenti tratti dalle deliberazioni capitolari, riferentisi al restauro che nel 1713 aveva compiuto sulla celebre tavola il pittor Viali siciliano, e da un passo dell'*Histoire du Comte de Bourgogne* (t. I, pagg. 164, 165) scritta dal Dunod, il signor Castan potè avere anche la prova che le due parti del quadro erano state separatamente dipinte dai due artisti, e che la parte superiore, cioè l'*Incoronazione della Vergine*, come la chiama il Dunod, portava la firma di Mariotto, quella inferiore, e più grande, la firma di Fra' Bartolommeo.[2]

[1] La parte superiore d'una gran pala d'altare incominciata da Fra' Bartolommeo e finita nel basso da Fra' Paolino, esistente in Santa Maria della Quercia a Viterbo, rappresenta l'Incoronazione della Vergine, la quale rassomiglia assai a quella del Museo di Stuttgart. Tanto i documenti quanto l'esame dello stile indicano chiaramente che questa parte superiore è di mano di Fra' Bartolommeo, che certo fece il disegno di tutto il quadro; onde è da supporsi che anche di tutta la Pala di Besançon eseguita in compagnia di Mariotto, Fra' Bartolommeo abbia composto il disegno o lo schizzo, del quale Mariotto si sarà servito per quella parte del dipinto ch'egli eseguì interamente di sua mano.

[2] Quella di Mariotto è scomparsa, perchè il timpano, ridotto, come abbiamo detto, in tre pezzi, fu anche barbaramente mutilato: nel quadro di Fra' Bartolommeo la segnatura F' BARTHOLOMEVS è apocrifa, e deve certo essere stata posta sopra l'autentica dal restauratore Viali: che ad ogni modo il dipinto della Cattedrale di Besançon sia di Fra' Bartolommeo, e rappresenti la parte maggiore di quello donato dal Carondelet, non vi può essere dubbio alcuno.

Così con una ricerca veramente scrupolosa, diligentissima e condotta con buon metodo il signor Castan, nel mentre comprova coi documenti un giudizio degli storici della pittura italiana, signori Cavalcaselle e Crowe, fondato sull'acuta osservazione dello stile, risolve pure la questione della origine e della forma che primitivamente dovette avere la grande pala di Besançon, dimostrando con sicurezza quale parte abbiano avuta in essa i due artisti che la eseguirono; e ciò non è di poco momento per la storia dell'arte, ove si pensi che la tavola di Besançon è una delle più belle opere di Fra' Bartolommeo, e i tre pezzi del timpano che sovrastava ad essa, ora esistenti nel museo di Stuttgart, possono considerarsi tra le migliori cose dipinte da Mariotto Albertinelli. Il quale ricevette per questo lavoro, che è minore d'un terzo della tavola di Fra' Bartolommeo, una ricompensa uguale a quella avuta dal celebre Frate, forse perchè costui non dovea tanto far calcolo di una paga che non restava neppur nelle sue mani, ma andava nella cassa del Convento di San Marco; onde nel contratto con Mariotto, ch'era laico ed aveva perciò più bisogno del denaro, Fra' Bartolommeo, che certo era nel dipingere più valente e quindi più spedito del compagno, non fu alieno dall'assumersi la parte maggiore dell'opera colle condizioni d'un uguale guadagno.[1]

Il libro del signor Castan, in cui sono in fine riprodotti i preziosi documenti da lui scoperti, termina con un'appendice, ove l'autore esamina le copie più o meno fedeli della tavola, sparse nelle Collezioni d'Europa,

[1] Il signor Castan opina che Ferry Carondelet stesso abbia potuto dare a Mariotto una ricompensa maggiore di quella avuta da Fra' Bartolommeo, perchè quegli nello stesso tempo in cui si eseguiva la pala, fecegli il ritratto che ora si trova a Londra presso il Duca di Grafton, ivi attribuito a Raffaello, ma, secondo il Castan, da giudicarsi piuttosto come opera di Mariotto.

Io non entro nella questione relativamente all'attribuzione di questo ritratto; faccio però osservare che il documento pubblicato dal P. Marchese dice soltanto così «1511. Da messer «Ferrino Inghilese ducati 20 d'oro in oro contanti nelle mani «di Fra' Bartolommeo, dipintore, p. la metà di ducati 40 dati «fra lui e Mariotto, dipintori compagni, per arra del lavoro ha «loro allogato a fare, *come tra loro sono accordati*». «1512, «29 novemb. Da Fra Bartolommeo, dipint.. a dì 29 detto, avuti «da M. Ferrino, per la nostra parte della seconda paga della «tavola di Fiandria, ducati 140». Che i patti del prezzo per la tavola compiuta siano stati fatti da Ferry Carondelet con Mariotto Albertinelli oppur con Fra' Bartolommeo, a noi poco deve importare; la questione sta in ciò che i due artisti devono *essersi accomodati fra loro* per la divisione della somma che ne avrebbero ricavato, col consenso anche dei frati del Convento di San Marco. Fra' Bartolommeo, come abbiam detto, deve aver fatto il disegno di tutta l'opera ed essendosi riservato di compiere la parte maggiore di essa, ha avuto soltanto metà della somma. Oltre le congetture per ispiegar questo fatto, esposte di sopra, potremo aggiungere anche quella che Mariotto, dal disegno o dallo schizzo del compagno, abbia condotto sulle tavole gli abbozzi d'ambedue le parti del quadro e solo abbia mandato a compimento la parte superiore, cioè il timpano, lasciando a Fra' Bartolommeo di colorire l'altra parte.

mentre in principio, per mostrare con maggiore evidenza la giustezza delle sue affermazioni, dà la fototipia dei tre frammenti del timpano dipinto da Mariotto, e della replica di tutta la pala esistente presso il marchese Terrier-Santans, come pure il disegno della pala di Fra' Bartolommeo nella Cattedrale di Besançon.

E. A.

Eugène Müntz: **Les Sources de l'Archéologie chrétienne dans les Bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan.** - Roma 1888 (Estratto dai *Mélanges d'Archéol. et d'Hist.* pubbl. dalla Scuola francese di Roma, t. VIII).

Il Signor Müntz ha fatto lavoro utilissimo per gli storici dell'arte, pubblicando le sue note riguardanti le indicazioni o le riproduzioni in disegno di monumenti d'arte cristiana, conservate in diverse Biblioteche d'Italia.

Importanti sono in quest'opuscolo le notizie che si riferiscono a Tiberio Alfarani, che pubblicò il piano dell'antica Basilica di S. Pietro, e le indicazioni dei luoghi ove si trovano le note inedite dello stesso autore intorno a quella Basilica. Così può riuscire profittevole agli studiosi di cose d'arte il conoscere ove siano le copie del manoscritto del Mancini (vissuto tra il secolo XVI e il XVII) intorno al suo *Viaggio per Roma per vedere le pitture*, poichè esse possono esser fonte di notizie preziose riguardanti la storia dei dipinti che ancora ci è dato di ammirare; oppure servire per l'identificazione d'altri che, o fossero stati dimenticati e dispersi, o si trovassero con altri nomi nelle Raccolte di quadri e nelle chiese.

Parlando della collezione di disegni nella Biblioteca Barberini, formata nel secondo terzo del XVII secolo per le cure del cardinal Francesco Barberini, il dotto scrittore afferma che essa sarebbe sufficiente a rinnovare la storia dell'arte e specialmente della pittura, durante una gran parte del medio-evo. Non credo che le basi poste ora dalla critica per la storia dell'arte nel medio-evo, ne rimarrebbero scosse; ma veramente, da quanto apparisce dalle note del Signor Müntz, esistono in tale collezione preziose indicazioni e disegni di monumenti perduti e di altri che trovansi ancora, ma dispersi in frammenti, e che meriterebbero di essere ricostruiti.

Così sono pure riportate alcune iscrizioni, che, apposte a mosaici, a pitture, a sculture antiche, possono servire per la conoscenza dell'epoca in cui furono eseguite le opere stesse, e talvolta anche il nome dell'autore. Nel pavimento, ora rifatto, di S. Maria Maggiore, p. es., v'erano le figure di due cavalieri con le iscrizioni *Scòtus Paparone — Johes Paparone filius eius*, che forse potrebbero indicare gli ordinatori dell'opera (pag. 23, XLVIII, fol. 6). Fra i disegni tratti dalle pitture di S. Urbano alla Caffarella, le quali, benchè deperite e ridipinte, esistono ancora, sotto a quello della Crocefissione è riportata l'iscrizione, † BONIZZO FRT A XPI MXI (pag. 31, III, 1-15), la quale, essendo stata nell'originale già da tempo rifatta, poteva far nascere alcun dubbio intorno alla sua autenticità. Altri disegni sono importantissimi perchè si riferiscono alle pitture, forse del XII o del XIII secolo, le quali ornavano la chiesa di S. Silvestro; e molto più importanti sono anche i disegni delle pitture o dei mosaici che si trovavano in S. Paolo fuori le Mura, ora pur troppo o del tutto distrutti o rifatti nella barbara ricostruzione della Basilica (pag. 29 e segg.). Fra i monumenti che esistevano nell'antica Basilica di S. Pietro, de' quali ora sono conservati in parte i frammenti nelle grotte vaticane, trovasi pur disegnata la tomba di Papa Paolo II eseguita da Mino e dal Dalmata (v. pag. 31); se non che questo disegno, a cui il Signor Müntz pare che dia un certo valore, non è che una copia di quello esistente nella raccolta del Grimaldi. È forse meno noto agli studiosi l'insieme del ciborio del Santo ferro della lancia, fatto innalzare da Innocenzo VIII (pag. 33).

Il ch.° autore dà poi nel suo libro la tavola del manoscritto nel quale Giacomo Grimaldi ha riassunto i suoi principali lavori, gli *Instrumenta autentica translationum sanctorum corporum*, conservata nella Biblioteca Barberini, n. XXXIV, 50. Con la pubblicazione di questa tavola, che può servire quasi d'appendice all'altro notevole scritto del Müntz col titolo di *Ricerche intorno ai lavori archeologici di Giacomo Grimaldi*, (Firenze 1881), sarà facile ormai, come dice giustamente il dotto scrittore, di mettere a contribuzione della storia dell'arte tanti documenti ancora troppo inesplorati.

Il libro del Signor Müntz, sebbene non sia che una raccolta delle note ch'egli andò man mano raccogliendo nel corso de' suoi studi, nelle principali biblioteche d'Italia, e sebbene apparisca alquanto povero di quelle indicazioni che il ch.° autore avrebbe certo potuto aggiungere per far conoscere quali siano tra quelli disegnati i monumenti ancora esistenti; o di quelle descrizioni che avrebbero servito ad identificarli, oppure a ricostruirli coi frammenti che ancora sappiamo esser dispersi in varie località, è pur sempre utilissimo agli studiosi dell'arte ed agevola loro quelle ricerche per le quali occorrerebbero altrimenti gran perdita di tempo e molta pazienza; onde noi dobbiamo esser grati al ch.° autore.

Due fototipie sono aggiunte alla fine del libro; una di un disegno rappresentante Mattia Corvino quale si trovava dipinto in una casa a mano manca all'entrata della strada del Pellegrino, della qual pittura fa menzione il Giovio; l'altra d'un disegno rappresentante la casa creduta del Petrarca a Valchiusa. Ambedue i disegni stanno nella raccolta Barberini.

N. Baldoria

Émile Molinier. **Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections.** Paris, Libraire de l'*Art*, 1889.

L'autore di questo libro è già favorevolmente noto come uno studioso appassionato dell'arte italiana; alcune sue opere accurate ed insieme originali, quale ad

esempio il catalogo delle placchette, gli hanno conquistato a buon dritto un posto onorevole fra gli scrittori di cose artistiche; infine noi lo sappiamo ricercatore paziente e coscienzioso, critico illuminato ed abile: e tuttavia questo suo ultimo lavoro ci sembra segni piuttosto un regresso nella sua opera di storico d'arte, poichè, avendo davanti a sè un campo nuovo, interessantissimo e fino ad un certo punto affatto inesplorato, non ha saputo sfruttarlo come egli ne era certamente in grado, ma si è contentato di sfiorarlo superficialmente, poco o nulla aggiungendo di nuovo a quello che già si sapeva.

Lo scopo del volume è nettamente indicato dal signor Molinier nell'*Introduzione*: « far conoscere la parte « che le arti decorative ed industriali ebbero a Venezia, « mostrare il loro sviluppo e, se è possibile, la loro in« tima relazione colla vita del popolo veneziano ». Come ognun vede, l'argomento non poteva essere meglio scelto, e l'A. dopo un breve proemio, in cui riassume le caratteristiche principali dell'arte veneta, entra subito a trattarlo, fondandosi soprattutto sulle collezioni del Museo Correr, di cui tutto il libro è in certo modo un'illustrazione.

Il primo capitolo tratta de' bronzi: i principali monumenti e i principali artisti veneti sfilano sotto gli occhi del lettore e alcune pagine sono riservate, è naturale, per i maestri di placchette. Il sig. Molinier non ha ancora abbandonato la sua teoria che fa una persona sola di *Moderno* e di Vittore Camelio, quantunque le opere che si conoscono di ambidue siano disparatissime; in compenso crede ancora alla personalità artistica di Alessandro Bassiano, erudito padovano del secolo XVI che fu amico di Giovanni Cavino, celebre imitatore di medaglie antiche, ma che non fu giammai uno scultore. Di molto maggior valore sone le notizie consacrate ai fonditori del cinquecento, sebbene siano stranamente trascurati i due secoli successivi.

L'oreficeria forma il soggetto del secondo capitolo: l'A. comincia col negare che a Venezia si sia lavorato di smalto nel secolo XIII, discordando su ciò anche con autori francesi, e continua poco favorevole in genere agli artefici veneziani che pure dovettero produrre opere di grande valore, almeno nel cinquecento, quando i granduchi di Toscana mandavano colà a far eseguire le proprie argenterie da tavola, e ad acquistare gioielli e monili che a Firenze non si sapevano fare con eguale finitezza.

Sulle maioliche è scritto il miglior capitolo del libro: i varii dati che già si conoscevano sulle fabbriche di Venezia sono qui riuniti e disposti criticamente, tantochè in poche pagine la storia della ceramica veneziana è messa chiaramente sotto gli occhi del lettore; le notizie storiche sono poi corredate da acute osservazioni personali che permettono di restituire a Venezia molte maioliche che fin qui erano attribuite ad Urbino o a Casteldurante. L'A. tratta anche la questione dei famosi piatti del museo Correr, decorati in gran parte con soggetti mitologici o creduti fin qui di Faenza: è noto che il senatore Morelli volle riconoscere Timoteo Viti nell'autore dei cartoni di quei piatti, opinione che mal si accorda, come osserva giustamente il sig. Molinier, colla data 1482 iscritta su uno di essi; ora secondo il nostro A. queste maioliche sarebbero lavoro di Nicolò da Urbino, a cui spetterebbero anche quelle che portano gli stemmi di Isabella d'Este, che si trovano in parecchie collezioni, e alcune altre del Louvre e del museo di Arezzo che facevan parte di un medesimo servizio. Veramente a noi pare che qui il sig. Molinier sia corso troppo: i piatti veneziani hanno tutti i caratteri delle maioliche faentine e non s'assomigliano che poco a quelle autentiche e firmate di Niccolò; di più è poco verosimile che un artista che dipingeva quando il movimento della rinascenza cominciava già a declinare (i suoi piatti son datati 1521 e 1528), adoperasse, come modelli, delle stampe o dei disegni eseguiti nel 1482, come vorrebbe il signor Molinier. Per questo crediamo che la quistione sia ancora *sub judice*, e che una sentenza definitiva non possa darsi che quando le maioliche italiane saranno studiate non solo sugli esemplari dei musei, ma anche sui documenti d'archivio e magari anche sui risultati degli scavi che, eseguiti nelle città che ne ebbero fabbriche, hanno portati in luce frammenti importantissimi.

Vengono in seguito il vetro, il mosaico, e gli smalti: in questi ultimi l'A. non si ferma che poco, ma in compenso si estende molto sulle origini delle vetrerie veneziane e sul grande sviluppo che questa industria prese nel secolo decimoquinto.

La scoltura in legno e in avorio e i lavori di cuoio sono trattati in un quinto capitolo: merita di esser notata l'opinione dell'A. intorno alle conosciute selle adorne di bassorilievi in osso che si trovano in parecchie collezioni; secondo il sig. Molinier queste selle sarebbero state lavorate a Venezia, ed egli riscontra lo stile italiano nelle scene che vi sono rappresentate. Per dir vero a noi non pare di trovarvi questo stile; in generale, negli esemplari che conosciamo, le figure accusano più la maniera borgognona, e solo qualche traccia del rinascimento italiano si trova in piccoli particolari, come ad esempio negli stemmi e nelle ghirlande che li incorniciano; tutto il resto, compresi i capricciosi svolazzi delle lettere gotiche, foggiate a guisa di nastri, riconosce la sua origine da ben altra scuola che non siano le nostre.

Dei lavori in ferro e all'agemina, delle armi, poi delle stoffe e tappezzerie, dei merletti e delle miniature, con cui si chiude il libro, l'A. si sbriga con notizie succinte; a dir vero alcune di queste industrie avrebbero meritato di più, e anche raccogliendo solo quello che già è noto e che si trova sparso in varie opere, senza aggiungervi nulla di nuovo, il sig. Molinier avrebbe potuto darcene notizie preziose e ordinate. Egli ha preferito star sulle generali e di ciò gli studiosi non possono certo sapergliene grado.

Un'ultima parola sulle illustrazioni: buona parte di esse sono già note perchè comparse, in varie riprese e per vari articoli, nel giornale l'*Art*; quasi tutte poi tratte da disegni mal eseguiti e forse guasti nella riproduzione, danno assai male l'idea dell'oggetto che rappresentano. Così, ad esempio, le figure delle maioliche, per le quali il sig. Molinier ha calde parole di lode, sono mal riuscite, rozze e rendono assai poco la bellezza degli originali; sarebbe stato assai meglio per l'arte che l'A. si fosse servito dei processi fototipici ora in uso.

R. Mussi

MISCELLANEA

Annibale de' Lippi architetto della Madonna di Loreto presso Spoleto. — A circa trecento metri da Spoleto, fuori della Porta S. Matteo, sorge una vasta chiesa del decimosesto secolo, avuta ognora, per ragioni d'arte, in molta considerazione dagli scrittori di cose spoletine. È conosciuta sotto il titolo della *Madonna di Loreto*, [1] titolo che ebbe già fin dall'origine, perchè venne appunto costruita per racchiudere con vasta e sontuosa fabbrica, una modesta cappella che, a simiglianza della *Santa Casa* di Loreto, un tal Giacomo Spinelli spoletino aveva edificata in quel luogo fin dall'anno 1538. [2]

La chiesa però non sorse che trent'anni più tardi. Ai 12 di Settembre del 1572, scrive il Portalupi, « si cominciarono a cavar le fosse per le fondamenta » [1] e il 4 Ottobre dello stesso anno, con grande solennità e concorso di Cardinali, di Vescovi e di popolo « si posero le prime pietre. » [2] E il vasto edificio sorse in breve tempo e con grande spesa, per voto unanime di popolo, dopo che la città fu libera dai terremoti, che l'anno avanti, tanto l'avevano travagliata, sebbene con maggior paura che danno.

All'esterno, la chiesa mostra una pianta di forma quadrata, con due modesti avancorpi nei fianchi, ed ha tre grandi facciate, tutte rivestite di pietre concie, accuratamente sagomate e commesse. Manca tuttora, esteriormente, la decorazione in travertino delle tre grandiose porte che dovevano ornare ognuna delle facciate. [3] All'interno, invece, la chiesa è scompartita a croce greca ed ha le sole modinature scolpite in pietra. Una spaziosa cupola doveva completarla, ma anche questa non venne mai costruita. Nell'interno si veggono pure, sculture, stucchi e dipinti interessanti per la storia dell'arte.

Così com'è oggi, questa chiesa non sembra davvero il meraviglioso monumento che parve a parecchi, benchè di certo non possa dirsi indegna del secolo che la vide sorgere. La distribuzione della pianta è veramente mirabile, ed è notevole la semplicità, non priva di buon gusto, delle membrature decorative interne ed esterne. [4]

[1] Parlano di questa chiesa:

D: Ignazio Portalupi — *Historia della miracolosa Immagine della Madonna santissima di Loreto fuor di Spoleto* — In Terni, per Tomasso Guerrieri 1621.

Guardabassi Mariano — *Indice-Guida dei monumenti dell'Umbria,* facente parte dell'opera intitolata: *Alcuni elementi di Statistica della Provincia dell'Umbria* — Perugia, Boncompagni 1872; pag. 739-40.

Sansi Achille — *Degli edifici e dei frammenti storici delle antiche età di Spoleto* — Foligno, Sgariglia 1869; pag. 250-51.

Sansi Achille — *Storia del Comune di Spoleto dal secolo XII al XVII, seguita da alcune memorie dei tempi posteriori,* Parte II* — Foligno, Sgariglia 1884; pag. 246-47.

Paolo di Campello — *La chiesa della Madonna di Loreto in Spoleto,* — Assisi, Sensi.

Il Cadolini nella sua *Orazione accademica* intitolata: *Spoleti* e pubblicata senza nome a Spoleto nel 1836, della *Manna d'oro* e della *Madonna di Loreto,* ambedue chiese spoletine, dice: « sono entrambo squisito disegno del secolo XVI, e per le Patrie memorie sembra doversene ogni lode a certo Eremita Spoletino di Monte Luco, del quale insino ad ora non ci venne fatto di bene appurare il nome ». Singolare notizia che non so indovinare d'onde abbia tratto origine!

[2] Asseriscono il citato Portalupi ed altri, e ne è ancor viva la tradizione, che lo Spinelli commettesse a Jacopo o Giacomo Siciliano che « all'hora haueua casa, et habitatione in Spoleti » (Portalupi, Op. cit. pag. 12) di dipingere in detta cappella una immagine della Vergine col bambino in braccio, sedente sopra la Santa Casa di Loreto, con ai lati S. Antonio e S. Sebastiano ed in alto due Angeli. Di questa pittura è oggi esposta alla vista così piccola parte che non è possibile stabilire se alla tradizione e alla notizia del Portalupi si possa veramente aggiustar fede.

[1] Portalupi, *op. cit.* p. 50.

[2] Portalupi, *op. cit.* p. 50.

[3] La decorazione di quella che guarda verso la città è d'assai posteriore alla primitiva costruzione della chiesa. Lo stemma che sta sopra l'architrave mostra che essa è dovuta alla famiglia dei Conti Pianciani.

[4] Non sarà inutile notare che il rivestimento in pietra della parte superiore delle facciate, sembra di epoca un po' più tarda del resto; e che, ad ogni modo, il disegno di quello non può essere della stessa mano.

L'insieme architettonico però è assai freddo e contrasta non poco coll'ardimento costruttivo e con la meravigliosa compattezza di tutta la fabbrica, compattezza tanto più notevole, in quanto essa ebbe a sorgere in condizioni statiche difficilissime.

Tuttavia l'edificio è tale che condusse spesso gli studiosi a dimandarsi chi mai ne fosse stato l'architetto.

Le cronache del tempo ci lasciarono il semplice ricordo che Fulvio Orsini, allora Vescovo di Spoleto, per erigere quella fabbrica, si valse dell'opera di *peritissimi architetti*, chiamati qua a bella posta da Roma. [1] Un documento però, da me trovato anni indietro, in quella ricca ed intatta miniera che è l'Archivio notarile distrettuale di Spoleto, e che pubblico qui appresso, ci dice chiaramente che architetto della *Madonna di Loreto* presso Spoleto, fu Annibale de' Lippi, il figlio di Nanni di Baccio Bigio scultore fiorentino, rammentato dal Vasari nella Vita di Francesco detto de' Salviati.

Di Annibale de' Lippi si sa ben poco. Il Vasari dice soltanto che Francesco detto de' Salviati gli « lasciò scudi sessanta l'anno in su 'l Monte delle farine, quattordici quadri e tutti i disegni ed altre cose dell'arte » [2] e che Nanni di Baccio Bigio, morendo nel 1569, divise il suo patrimonio tra Claudio ed Annibale suoi figli. Il ch. Sig. Bertolotti nel periodico fiorentino *Arte e Storia*, [3] potè provare per mezzo di documenti che il nostro Annibale fu veramente figlio di Nanni di Baccio Bigio, che ebbe un fratello di nome Claudio, forse anch'esso architetto, che tutti e tre vissero molto a Roma e furono cittadini romani. [4] Produsse inoltre un testamento fatto da Annibale, a cagione di infermità, il 18 Novembre 1581, in cui è da rilevare la istituzione del fratello Claudio a suo erede universale e il desiderio espresso di essere tumulato « nella Chiesa della Trinità dei Monti, nel sepolcro paterno e materno con la lapide marmorea. » [4]

Ad Annibale non dovettero di certo, far difetto le buone occasioni per mostrare il suo valore nell'arte, protetto com'era da cospicui personaggi: delle opere sue però, fino ad ora, nessuna era indubitabilmente nota agli studiosi, benchè il Titi [5] e dopo di lui molti altri, abbiano detto e ripetuto che la Villa Medici di Roma sul Monte Pincio sorgesse sopra suo disegno. La chiesa spoletina della *Madonna di Loreto*, quindi, viene ad assumere una importanza anche maggiore di quella che pure avrebbe per se stessa e per il tempo in cui fu innalzata, essendo ora, mercè il documento che vede oggi la luce per la prima volta, l'unica opera accertata del non volgare artista fiorentino, fiorito in Roma nella seconda metà del cinquecento.

Forse non sarebbe difficile trovare dentro la stessa Spoleto e nelle vicinanze, altri edifici da attribuire con molto fondamento al nostro architetto; ma nemmeno è improbabile che in breve ci sia dato di rinunciare anche a questo per quanto ragionevoli congetture, poichè se Annibale de' Lippi o il suo fratello Claudio ebbero a dar vita, qui nell'Umbria, ad altre opere, qualche documento dovrà pure irrecusabilmente testimoniarcelo.

Ecco intanto, quello riguardante la *Madonna di Loreto* presso Spoleto.

« In Dei noie am. In pnti protocollo annotabunt p me evandru liliu not. publicu de Spoleto et curie epalis actuariu ad hoc spealr electu et deputatu ab Illmo et Rmo D Fuluio Vrsino epo spoletino, instrumta. cotractus spectan ptinentia ad fabrica Beatme Virginis Marie de Laureto mage Civ. Spoleti ex porta Sci Egli Matthei d quibus durante tempor dei mei notariatus, me rogari coting., sub inctis annis mensib, dieb etc. In quor. fid. signu meu apposui.

« In Dei noie am. Anno a nat Dni milleso. quingmo. septuagmo. tertio indictione prima die uo uigesma quarta mensis Decembris ponts. Smi in Xo. p. et d. n. d. Gregorij dina providentia pp. xiii anno 2°

« Constit. plr. coram me noto et testibus inctis ad hec spealr haitis uoca etc. Mgr. Franciscus mri Petri Caselli de Caronavallis lugan dioc Comen Scarpellinus non ui dolo etc. sed sponte et ex eius certa scia ac oi mri modo etc. conduxit seu accepit ab Illmo et Rmo Fuluio Vrsino Dei, et apca Sedis gra epo Spoleto. et Mcis dd. Jacofilippo Campello, Benedicto Fontana, et Mario Romo de Spoleto, ac Mca. Civitat Spolet. ut assor deputatis m et sup fabrica Beatme Virgis Marie de Laureto nuncupat ex et prope porta Sti Matthei d. Civitatis, pnsib locantib dantib et concedentib ad laboran et colandu lapides inseruiendos nuc et pro tempore pro opera et fabrica supta., Cum inctis obligatbu, pactis, caplis, et conuentionib, ... stipulatione hinc inde interueniente et iuramto. uallatis etc.

« In primis si da a esso mro Franco conduttor la Cava gratis. dumodo qnto più comoda per condur la pietra alla fabrica, et habbia a far l'esperienza de la pietra a San Leonardo canto le Turri inter arces nuncupat, et quando no sia al proposito non si abbia da andare più lontano che nel ponte di sanguineta.

« It. sè li abbiano a dar Zeppi et piastre et pale di ferro, mazze, et picconi, et altri ferramenti grossi soliti darsi in simili caus et racconciarli secondo il bisogno.

« It. se li habbiano a dar condutte tutte le pietre che esso conduttor, et suoi cauarano, in sul luoco della fabrica comodo a poteruessi lauorar, dumodo che siano sbozzate, et affinate cominciando dal basamento, seguitando da mano in mano.

« It. detto conduttor sia obbligato à far lauorar le

[1] Portalupi *op. cit.* pag. 50.

[2] Vasari, *Vite*, ecc. Edizione Sansoni, Vol. VII, pag. 40.

[3] N. 27, 12 Agosto, 1886.

[4] *Arte e Storia*, N. 27, 12 Agosto 1886.

[5] *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al pubblico in Roma.*

[6] La espressione del Portalupi « vi chiamò da Roma peritissimi architetti » potrebbe mai ricordare la collaborazione, nel nostro edificio, del fratello Claudio ?

pietr scorniciate, che andarano à detta fabrica a ragione e mercede de Giulij sette et boll doi il piede quadro da mesurarsi tutto quello che escie del muro secondo li membri ad uso, et consueto de la citta di Spoleti, et similmente tutte le pietre piane per Giulij tre, et mezzo il piede quadro da mesurarsi come di sopra, intendendosecci porte, et finestre, cioè lo scorniciato p scorniciato, et la pietra piana p piana, secondo il solito dell'arte e consueto.

« It. che esso conduttor habbia da osseruare li ordini, et sagôni fatti da m Aniballe de lippi fiorentino Architetto altramte sia tenuto rifarli a tutte sue spese.

« It. che sia tenuto a far le Cornice et altre pietre che andaranno a detta fabrica grosse in modo che quel che entra nel muro almeno sia quanto quello che vscirà fuora, o più, o meno a giudicio di Monsre Uesco et Sri Deputati.

« It. che le base delli pilastri siano di un pezzo et similmente li pilastri, et la sua grossezza almeno mezzo piede, ma rimettendosi secondo che parerà a Monsr Rmo Uescouo, o alli sopti Sigri Deputati del meno.

« It. che tutte le altre pietre che ci andaranno siano pezzi ragionevoli et conuenienti, siano fatti con diligenza.

« It. sia tenuto a lauorare co quella sollecitudine che gli sarà ordinato dalli Superiori e che no se li macharano de denari secondo che si lauorarà.

« It. che sia tenuto, liuellare, aggrappare, impiombare, et stuccare dandoli tutti ferramenti, piombo, et stucco gratis.

« It. sia obligato spesso riueder la fabrica, et edificio di essa chiesa, et in quanto alla parte che apertiene alli maestri muratori, et tante uolte quanto sarà di bisogno, accio non si faccia alcuno errore, come soprastante, et capo mastro di detta fabrica, gratis et senza premio alcuno, et facendosi alcuno errore, auertire Monsr. Rmo o li predetti Sigri deputati, accio si habbia a prouedere.

« It. sia tenuto di assistere continuo in detta fabrica, et non si partire et non lasciare nessuno in loco suo sino che dura di lauorare in detta fabrica senza la licenza di Monsr. Rmo Uescouo, o di detti Signori deputati.

« It. che a detto conduttore sia lecito mettere a compagnia del sopradetto lauoro Gio: Pauolo suo fllo carnale, et Mro Battista di Giordano dalle Cornette, et uolendoci mettere altra persona non possa senza licenza delli prefati Monsre o deputati sopra la fabrica, Ma che l'obligo, et il peso di detto lauoro sia solo sopra le spalle di esso conduttore principale.

« Que omnia et singula supradicta promiserunt et.... stipulatione conuenerunt dicte partes sibi ecc. ecc. . . . »

E qui, ommesse le consuete clausole contrattuali, ha termine questo interessantissimo atto che fu rogato nel Palazzo episcopale, alla presenza di D. Giuseppe Rosario, D. Consorzio Orrigo preti e di Alfeo Berardetti laico di Spoleto. Esso, come ho accennato innanzi, si conserva nell'Archivio notarile distrettuale di Spoleto e, con le poche parole che lo precedono e che io ho sopra riportate, occupa le prime otto pagine, meno la seconda interamente bianca, di uno speciale volume, in cui sono altri contratti riguardanti la fabbrica stessa; volume contrassegnato col N. 1081 rosso, Sez. 2a e sulla fodera del quale si legge la scritta: *Faba dlla Mada S.S. di Loreto.*

GIUSEPPE SORDINI

I deschi da parto. — Nella *Chronique des arts* il signor Eugenio Müntz scrisse non ha molto, con quella competenza che ognuno gli riconosce, intorno ai *deschi da parto* del quattrocento che erano vassoi dipinti, per lo più tondi, sui quali si presentavano le vivande alle dame in puerperio, che se ne valevano anche a mo' di tavola portatile, per mangiarvi sopra mentre restavano in letto.

Due di questi *deschi* sono menzionati nell'inventario di Lorenzo il Magnifico, pubblicato dallo stesso sig. Müntz; il quale riporta anche un passaggio di Baldinucci, in cui si parla di questi oggetti, equivocando però sul loro nome. Il Baldinucci, che ben a ragione il signor Müntz chiama « amplificatore troppo spesso banale del Vasari » dice così: « Dagli spogli di Scipione Ammirato il Vecchio si cava come nel 1470, Benedetto d'Aldobrandino di Giorgio dona a Francesco suo figliolo, in occasione di pigliar moglie, un colmo di Nostra Donna, che lo dipinse Zanobi Strozzi, che fu stimato fiorini 15. Questi colmi, per avviso del lettore, erano alcune tavole tutte talvolta tonde o ottangolate, di diametro o larghezza d'un braccio o poco più, attorniate da una piccola cornice dorata, dipinte per mano di buoni maestri da una delle parti e talora da tutte e due, con sacre istorie; e servivansene le donne di parto per accomodarvi sopra la vivanda pel desinare o cena; e per le case de' nostri cittadini veggonsene alcuni, ai quali ha perdonato il tempo, assai ben conservati. »

Ora, se questa definizione è giustissima per ciò che riguarda i *deschi da parto*, non lo è punto per ciò che riguarda i *colmi* che erano tutt'altra cosa. Gli Accademici della Crusca nell'ultima impressione del loro Vocabolario alla voce *Colmo* dànno fra gli altri questo significato: « *Colmo* si disse anche la parte superiore e più alta di una tavola dipinta ed anche una tavoletta centinata in alto ad uso di dipingervi »; fra gli esempi citano appunto la prima parte del brano di Baldinucci più sopra riferito. Ma poi aggiungono: « E per similitudine si disse anche colmo quello che è detto nell'esempio seguente », e qui riportano la seconda parte del passaggio di Baldinucci. È evidente, a parer mio, che questi errò nel credere un *desco da parto* il *colmo* con Nostra Donna dipinto da Zanobi Strozzi; di ciò ne convengono gli stessi Accademici della Crusca, che potevano risparmiarsi di notare fra i significati di questa parola quello assegnatole dal rifacitore del Vasari.

Colmo, secondo i documenti del quattrocento, è una rappresentazione figurata, dipinta o scolpita, di dimensione indeterminata, centinata in alto o foggiata a guisa di tabernacolo. Senza uscire dall'inventario di Lorenzo il Magnifico, già citato, vi troviamo:

« Uno colmo di marmo sopra l'uscio dell'anticameretta chon cholonne da lato di legname et chapitelli messi d'oro e in detto colmo una Nostra Donna col bambino in braccio di mezo rillevo con 4 agnoli, cioè dua per lato.

« Uno cholmo dipintovi una nostra Donna col bambino in braccio et più santi a piedi loro in un tabernacholo chon sportelli che si serra, messo tutto d'oro e dipintovi una Nunziata e uno Crucifisso e più altri sancti.

Uno colmo di legname intagliato messo d'oro, alto br 4 $^1/_4$ largo br 2 $^1/_4$ entrovi una Nostra Donna di marmo.

« Uno colmo di br. 4 $^1/_4$ dipintovi l'universo.

« Uno colmo di braccia 3 $^1/_4$ dipintovi una Italia.

« Uno colmo di br. 2 $^1/_4$ chon dua teste al naturale, ciò Francesco Sforza et Ghathamelata, di mano d'uno da Vinegia.

« Un colmetto messo d'oro, dipintovi una Nostra Donna chol bambino in braccio.

« Uno colmetto alto braccia 1 $^1/_4$ largo braccia $^3/_4$ dipintovi uno Christo crucifixo in mezo di dua ladroni chon una Nostra Donna et uno San Giovanni a piè con più paesi e marina.

« Uno colmo di tabernacolo di legname con più ornamenti d'oro alto br. 4 $^1/_4$ largo br. 2 $^3/_4$ drentovi una Nostra Donna a sedere col bambino in collo di mezzo rilievo et invetriato.

« Uno colmo per uso di tavoletta d'altare, lungho br. 2 alto br. 1 $^1/_4$ corniciato e messo d'oro dipintovi dentro la storia de' Magi di mano di fra Giovanni.

« Uno cholmo d'osso a uso tabernacolo con 12 compassi intorno e vetri entrovi storie di Christo e in mezzo uno quadro con uno crucifixo. »

Non ho trasritto che gli esempii principali, contenendone l'inventario moltissimi altri; questi però bastano per mostrare il vero significato della parola in questione, giacchè vi troviamo sculture, bassorilievi invetriati, lavori d'osso, dipinti, e piani geografici, in dimensioni svariatissime.

Tornando ai *deschi da parto*, il catalogo del signor Müntz può essere aumentato di tre altri che si conservano nelle collezioni fiorentine. Il primo a dodici lati rappresenta il *Giudizio finale* nella faccia anteriore; al rovescio vi è un amorino che suona la cornamusa e due stemmi delle famiglie Albizzi e Soderini; fu eseguito, probabilmente per Caterina di Tommaso Soderini sposata nel 1457 a Tommaso di Luca degli Albizzi, e conserva ancora la cornice originale di stucco. Proviene dal convento di Annalena.

Nel secondo, circolare, è raffigurato il *Giuoco della Civetta*, in uso ancora oggi nelle campagne toscane: alcuni giovani, in costume della prima metà del quattrocento, giuocano in una piazzetta contigua alla porta di una città. Questo tondo non conserva più le sue misure primitive, essendo stato segato per adattarlo ad una cornice moderna; nel rovescio è dipinto a marmo; fu acquistato nel 1781 per venti zecchini.

I due sopradescritti sono esposti da poco tempo nel primo corridore della Galleria degli Uffizii; un terzo fa parte della Collezione Carrand, al Museo Nazionale, e rappresenta il *Giudizio di Paride;* prima metà del quattrocento.

Sembra che l'uso dei *deschi* si sia mantenuto anche nel cinquecento, giacchè nella Galleria degli Uffizii si trova un vassoio circolare attribuito al Pontormo, in cui è dipinta la *Natività di S. Giovanni Battista;* al rovescio vi è uno scudo colle armi Della Casa e Tornaquinci, che c'indica come sia stato dipinto per Elisabetta Tornaquinci, moglie di Girolamo Della Casa. Questo vassoio però non si può chiamare propriamente un *desco*, giacchè è di dimensioni piuttosto piccole; servì però certo in occasione di parto, e ne è prova la rappresentazione che lo adorna; e forse fu fatto per contenere i dolci o le confetture che si solevano allora regalare alle partorienti, per le quali si usavano anche le *scudelle da parto* di maiolica.

U. Rossi

Il primo maestro di Bernardino Lanino. — Tutti gli autori che sinora hanno parlato di Bernardino Lanino lo dichiararono allievo di Gaudenzio Ferrari, nè senza fondamento. Difatti già il Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, p. 372, dice chiaramente: « Bernardino Lanino da Vercelli nella cappella di santa Catterina in Santo Nazaro di Milano..... dipinse Gaudenzio *suo precettore*, che disputava con Giovan Battista della Cerva suo discepolo, e mio maestro ». Le quali ultime parole dimostrano la piena fede che merita lo scrittore e pittore milanese, poichè ci indicano implicitamente essergli quella notizia pervenuta per mezzo di chi non poteva a meno d'esser bene informato in proposito, cioè per mezzo dello stesso Della Cerva condiscepolo del Lanino e maestro d'esso Lomazzo. I documenti trovati dal p. Luigi Bruzza nell'Archivio Civico di Vercelli e pubblicati dal suo confratello p. Colombo (*Gaudenzio Ferrari*, Torino 1881; *Gli artisti Vercellesi*, Vercelli 1883) non contengono, a dir vero, l'affermazione espressa che Bernardino abbia imparata l'arte dal grande valsesiano, ma lo mostrano in stretta relazione con lui nel 1530, vale a dire a un tempo in cui Lanino (che si suppone nato fra il 1510 ed il 1512) doveva avvicinarsi al suo ventesimo anno. Secondo il Bordiga (*Notizie intorno a Gaudenzio Ferrari*, 23 e 50), appunto nel 1530 il Lanino avrebbe dipinto nel santuario di Varallo alcuni angeli che facevano riscontro ad altri coloriti da Gaudenzio. Che il giovane vercellese fosse in quell'anno già tanto avanzato da poter eseguire le menzionate pitture, è cosa possibile, anzi io son pronto

a crederla vera; ma siccome il Bordiga non adduce prove, la sua asserzione può anche venir contestata.

Ma se è generalmente conosciuto che Bernardino Lanino fu scolaro del Ferrari, non trovo che alcuno scrittore abbia fatto conoscere ch'egli ebbe, prima dell'illustre Gaudenzio, un altro ed assai più umile maestro. Un tal fatto ci è appreso dal seguente strumento notarile, sinora inedito, conservato nell'Archivio Civico di Vercelli (notulario 17 del notaio Mandello):

1528, 3 marzo. — « Actum Vercellis. . . . . Ibique ven. presbiter Franciscus de Mortaria chorista in ecclesia sancti Eusebii Vercellarum sponte. . . . locavit et affirmavit Bernardinum filium magistri Henrioti de Lanino textoris Vercellarum eiusdem presbiteri Francisci ex matre fratrem, presentem. . ., cum magistro Baldassare de Chadighis de Abiate grasso pictore presente. . ., ad et per annos quatuor proxime futuros integros, quo durante tempore dictus magister Baldassar teneatur et debeat ipsi Bernardino alimenta cibi.et potus honeste ministrare et cum toto suo posse docere in dicta arte pictorie. Ipseque Bernardinus per tempus dictum teneatur bene et fideliter ipsi magistro Baldisari servire in iis que eidem justa precepta fuerint. Quod dictus presbiter Francischus traddere et exbursare (teneatur) hinc ad festa paschalia proxime ventura scutos quatuor de sole. . . Que omnia. . . . promiserunt, *etc.* »

Fu dunque il fratellastro Francesco che collocò Bernardino Lanino presso un maestro pittore; nè qui si arrestarono le benemerenze e le prove d'affezione di lui, poichè pochi anni dopo, nel 1534, lo vediamo darsi briga per procurare le prime commissioni di lavori al giovane artista, e nell'anno istesso nominarlo con testamento suo erede universale.

Il nome di Baldassare Cadighi o de Cadighis, compare qui, per quanto io sappia, per la prima volta, — almeno sotto questa forma. Il cognome latino de Cadighis sembra esser quello della famiglia chiamata anche Cadigatti, o Cadega, o Codega, o Cuttica; ma nemmeno ammettendo queste varianti riesco a trovare altra menzione del pittore d'Abbiategrasso. Coloro però ai quali l'esperienza ha insegnato a non meravigliarsi delle forme veramente bizzarre e straordinarie che prendono talora i nomi patronimici nelle scritture antiche non saranno, credo io, alieni dall'ammettere l'identità di Baldassare de Cadighis con un pittore nominato in uno strumento rogato a Vercelli dal notaio G. B. Ghislarengo (notulario II, f. 5) il 2 gennaio 1529, in forza del quale strumento « Baldassar filius quondam Donati Coye de beategrasso pinctor habitator Vercellarum et Caterina uxor » vendono a Gaspardo Coya fratello dello stesso Baldassare una cassa in Abbiategrasso al prezzo di 60 lire imperiali (Colombo, *Artisti Vercellesi*, 402).

Ammetto che la dissonanza fra le voci Coya o Cadighi è notevole, ma al postutto essa è forse spiegabile secondo le norme della filologia. D'altra parte la brevissima distanza di tempo a cui furono nella stessa città rogati i due atti, e più ancora l'eguaglianza del prenome e la comunanza della patria e della professione di due dei contraenti mi pare che non possano lasciar dubbio sulla loro identità.

Dopo il gennaio 1529 non trovo più altro ricordo della presenza in Vercelli di questo pittore, e nel 1530 Bernardino Lanino è presso Gaudenzio Ferrari suo definitivo e vero maestro. Ciò lascia supporre che Baldassare nel frattempo abbia abbandonato quella città, oppure sia morto.

ALESSANDRO VESME

Deliberazioni del Congresso internazionale per la protezione delle opere d'arte e dei monumenti tenutosi in Parigi. — Una delle quistioni più importanti che ora s'agiti fra gli archeologi e gli artisti è quella della conservazione dei monumenti antichi di qualsiasi genere ed età. Fino a poco tempo fa in tutti i paesi d'Europa conservare un monumento voleva significare, nella maggior parte dei casi, o rinnovarlo del tutto o rifarne quelle parti che fossero state giudicate in deperimento; così per la pittura, sia in fresco, sia su tavola o su tela, si era soliti dar sopra all'antico nuovo colore e rifare le parti mancanti, onde scompariva o in parte o pur troppo anche totalmente il carattere originale delle opere dei grandi maestri. La repubblica veneta aveva nel secolo scorso stabilite alcune norme molto sensate per la conservazione degli oggetti d'arte; ma poi anch' esse rimasero lettera morta. Costituitasi l'Italia, convien dire che il Governo italiano, specialmente nelle riparazioni ai grandi cicli d'affreschi dei maggiori artisti, ha seguito e segue tuttora giusti criterii; ma rispetto ai monumenti architettonici molto fu rovinato anche in questi ultimi tempi, e la basilica di San Marco e il Fondaco dei Turchi e la chiesetta della Spina, per non citare altri esempi, stanno pur troppo a provarlo. Ciò che è stato speriamo che più non si rinnovi; anzi ora, ci piace il constatarlo, l'indirizzo preso dalla Direzione Generale delle Belle Arti, è anche per questo lato del tutto mutato ed in bene. Ad ogni modo sarebbe necessario che penetrasse in tutti gli artisti, e particolarmente in quelli ai quali in special modo è affidata la cura dei monumenti, la persuasione che conservare non significa rinnovare, ma soltanto cercare il modo più semplice di assicurare le parti minaccianti, mantenendole intatte, anche se deperite.

A tale scopo crediamo utilissimi i congressi internazionali per la protezione delle opere d'arte e dei monumenti.

Nel primo congresso tenuto a Parigi nel Trocadero dal 24 al 29 di giugno 1889, [1] M. Charles Normand espose in tal modo lo scopo ed il programma del congresso:

[1] *Congrès international pour la protection des oeuvres d'art et des monuments.* Procès verbaux sommaires rédigés par le sécretaire général CHARLES NORMAND. Paris, 1889.

« La protection et la sauvegarde des monuments, ou plus généralement des oeuvres d'art, intéressant les souvenirs et l'histoire de toutes les nations civilisées, s'imposent à la pensée de quiconque connaît, aime, respecte les traditions ou les gloires de sa patrie. Depuis longtemps ces préoccupations, communes à tous les esprits réfléchis, se sont traduits en règlement, d'administration et même en articles de lois.

« Pénétrés d'une même pensée, nous voulons provoquer un courant sympathique, une ligue internationale, qui puisse constituer, même au milieu des violences de la guerre, une défense efficace du patrimoine légué par le passé à toutes les générations présentes. »

Durante la discussione nella V^a^ seduta, M. Ravaisson, prendendo pretesto da una visita fatta il giorno innanzi allo studio dello scultore Jolly, il quale, sotto la direzione dell'architetto Chipiez, ha ricostituito un modello del Partenone, parlò molto giustamente intorno ai restauri dei monumenti.

Egli disse che vorrebbe che si moltiplicassero queste restituzioni dei monumenti, ma che si restasse lontani dall'eseguirle sui monumenti medesimi, avendo esse per risultato di togliere il loro carattere agli originali. Conviene tener su i monumenti, impedire che non si degradino, ma non ricostituirli, non levarvi sotto il pretesto dell'unità di stile, ciò che ogni epoca vi ha lasciato, non sfigurarli in una parola. Per ottenere questo risultato, è necessario istruire il pubblico, render generale il gusto del disegno secondo un metodo, dando cioè fin dal principio i più bei pezzi come modelli.

Ottimi criterii che noi abbiamo sempre propugnato e che sappiamo essere in massima adottati anche dalla Direzione Generale delle Belle Arti nel nostro paese; ma che pur troppo non hanno sempre, anche adesso, una severa applicazione, pel fatto che non vogliono ancora intenderlo molti, ai quali spetterebbe maggiormente di esserne convinti.

Il primo congresso di Parigi, a cui presero parte molte fra le maggiori notabilità in fatto d'arte, di tutti i paesi, espresse i voti seguenti:

I. Che i poteri dei comitati nazionali ed internazionali che hanno servito ad organizzare il congresso del 1889, siano perpetuati, fondendo questi comitati con quelli nazionali ed internazionali d'amici dei monumenti. In tal caso il periodico *L'Ami des monuments*, continuando ad esser l'organo dei comitati nazionali ed internazionali dei monumenti, servirà di legame comune fra gli artisti, i dotti e gli amatori d'ogni paese.

II. Che ogniqualvolta convenga por le mani ad un monumento, sia d'architettura, sia di scultura, sia di pittura, l'autore del restauro assistito da una commissione composta d'archeologi, pittori, scultori, architetti e persone dell'arte, rediga un processo verbale, riferendo coi più minuti particolari lo stato del monumento prima e dopo il restauro. [1] Sarebbe anche desiderabile che a questo documento fossero unite le fotografie rappresentanti il monumento nelle sue differenti condizioni e che un doppio esemplare ne fosse depositato negli archivi pubblici.

III. Che siano indirizzate istruzioni speciali agli agenti delle contribuzioni dirette, perchè, nello stabilire i ruoli della tassa alle porte ed alle finestre, sia fatta una benevola applicazione delle regole fiscali alle finestre costituite di più vani degli antichi edifizi, in modo che i proprietari di essi non abbiano interesse di sopprimere i vani delle dette finestre per pagare una contribuzione meno alta. [2]

IV. Che in caso di demolizione per espropriazione od altra causa, l'amministrazione competente prenda l'iniziativa di far eseguire e depositare nelle collezioni pubbliche, disegni, e in caso di bisogno, calchi, fotografie ecc., per conservare il ricordo d'ogni, edifizio od opera d'arte, pubblica o privata, che possa presentare un interesse artistico od archeologico. [3]

V. Che siano presi alcuni provvedimenti perchè le rovine delle *Arene* di Parigi ed i musei costituiti nella loro cinta possano esser visitati dal numeroso pubblico accorso in Parigi per l'Esposizione nazionale.

VI. Che, dovendosi considerare i monumenti d'arte come appartenenti alla intera umanità, i differenti Governi designino alcuni rappresentanti, incaricati di ricercare e d'indicare i monumenti d'ogni paese, dei quali dovrebbe essere assicurata la conservazione in tempo di guerra per mezzo d'una convenzione internazionale.

VII. *a*) Che le Commissioni dei monumenti storici nei diversi paesi siano composte, indipendentemente dagli uomini dell'arte, d'archeologi e d'eruditi;

b) Che l'artista incaricato dell'esecuzione non possa far parte della Commissione che a titolo consultativo. [4]

VIII. Che i termini del decreto del 26 marzo 1852, i quali prescrivono la raschiatura delle facciate in pietra delle case in Parigi, siano modificati nei termini se-

[1] In Italia sono state stabilite a tal uopo in ogni provincia le commissioni esaminatrici dei monumenti, ed in ogni città l'Ispettore dei monumenti, che devono riferire al Ministero intorno ai bisogni di ciascun monumento od oggetto d'arte, ed invigilare ai lavori di riparazione, che sono condotti dopo una preventiva perizia approvata dalla Direzione generale delle Belle Arti.

[2] Questo voto fu formulato in seguito alla comunicazione del signor Horsin Déon, che cioè, in causa di alcune misure fiscali per le quali si fa pagare il quadruplo della tassa, stabilita in Francia per le porte e le fenestre, su ciascuna fenestra a quattro vani, i proprietari, come avvenne ad Orléans ed a Tolosa, potrebbero distruggere i regoli e le trasverse delle fenestre stesse, per ridurle ad un vano solo.

[3] A Napoli, nelle recenti demolizioni per lo *sventramento*, il Municipio non fece pur troppo nulla di tutto questo, mentre v'erano interi edifizi con decorazioni pregevoli, specialmente delle epoche degli Angioini e degli Aragonesi, de' quali era necessario, per la storia e per l'arte, di conservare almeno il ricordo. Si andò più cauti nelle demolizioni del Mercato Vecchio a Firenze.

[4] Tutto ciò è stato da parecchio tempo stabilito in Italia, e vi continua a funzionare regolarmente.

guenti, già proposti dalla Società centrale degli architetti francesi e dalla Società degli amici dei monumenti parigini:

a) Le facciate delle case saranno tenute in buono stato di proprietà;

b) La verifica di quest'opera sarà fatta ogni dieci anni dall'autorità municipale.

IX. Che sia impedita la raschiatura periodica, ch'è in uso, delle statue di marmo o di pietra.

X. Che i giovani degli stabilimenti civili e religiosi siano iniziati più largamente che sia possibile alla conoscenza delle belle opere d'arte del loro paese, sia per mezzo di corsi speciali, sia per mezzo di visite ai musei ed ai monumenti, sia per mezzo di manuali che le Società degli studiosi sono invitate a redigere a questo scopo, sia infine per mezzo di riproduzioni d'oggetti d'arte propri a formare il gusto, indicando i differenti stili e le epoche artistiche delle opere rappresentate. [1]

XI. Che sia pubblicata una raccolta internazionale consacrata alle opere d'arte d'ogni paese: e tale sarà appunto il programma del *l'Ami des monuments* a cui saranno rivolte cure speciali in questo senso:

XII. *a)* Che si formi una collezione d'antichi disegni d'architettura;

b) Che si designi qualche persona, la quale, sotto la protezione del Capo dello Stato, sia incaricata da lui della missione di ricercare nelle collezioni particolari e principali gli antichi disegni d'architettura per farli fotografare;

c) Che si proceda ad uno scambio delle fotografie di questi disegni e di quelli delle collezioni pubbliche, affine di poter conoscere gli autori dei disegni stessi e di apparecchiare una pubblicazione internazionale;

d) Che si pubblichino i più importanti di questi disegni, sia rispetto ai monumenti ed i maestri, sia rispetto all'interesse ch'essi offrono per la storia e per l'arte.

XIII. Che siano indetti concorsi di restauro alle pitture, e che i restauratori dei quali sarà stata riconosciuta la capacità, ricevano un diploma che la constati.

XIV. Che le antiche pitture preziose per la storia dell'arte, di cui molte sono minacciate di distruzione, siano l'oggetto di opere di consolidazione; [2] che esse siano anche riprodotte per formare una collezione analoga a quelle che esistono dei monumenti d'architettura.

XV. Che non siano aggiudicati i lavori di restauro ai monumenti d'architettura se non che a quegli intraprenditori designati dall'architetto ed invitati da lui a sottoporsi a quelle norme che saranno state preferite dalla Commissione speciale preposta alla vigilanza dei lavori. Le perizie su serie di prezzi saranno preferite a quelle *à forfait.*

XVI. Che l'insegnamento del disegno sia diretto in maniera da sviluppare il gusto e da apparecchiare all'intelligenza dei monumenti d'arte e dei lor meriti, specialmente fondandolo sullo studio e l'imitazione di fedeli riproduzioni, per mezzo della fotografia, dell'incisione e dei calchi dei capilavori della pittura e della scultura.

XVII. Che la riparazione dei monumenti si limiti in avvenire a ciò che è necessario per consolidarli ed a ciò che comportano assolutamente gli usi ai quali possono ancora servire, e che i riparatori si astengano *quasi* interamente dal rifare le sculture e le pitture. [1]

XVIII. Che la legislatura relativa all'esportazione delle opere d'arte antiche nei differenti paesi sia sottomessa ad una revisione che permetta di conciliare gli interessi generali della scienza cogli interessi nazionali o locali.

XIX. Che il Congresso comunichi, sia direttamente al Governo della Repubblica, sia col mezzo dei diversi delegati ai Governi stranieri, le decisioni capitali ed i voti del Congresso stesso, affine di uniformare più che sia possibile le differenti legislazioni intorno alla protezione dei monumenti storici e delle opere d'arte.

[1] In Italia non sarebbe ancora possibile di mandare in atto questo voto, mancando nelle Università l'insegnamento che prepari gli uomini i quali possano infondere nelle menti giovanili l'amore e la conoscenza dei monumenti artistici di ciascuna età. Il voto che tali corsi speciali siano, come in altri Stati europei, stabiliti anche nelle Università italiane, fu espresso nel Congresso storico tenutosi nel settembre dell'anno scorso a Firenze; e sarebbe opera utile che il Ministero dell'Istruzione Pubblica vi pensasse sul serio.

[2] Per ciò che riguarda le riparazioni ai dipinti in fresco ed in tavola o tela, la Direzione generale delle Belle Arti in Italia ha sempre tenuto, fin da quando s'è costituita, un'indirizzo, che, siccome abbiamo detto in principio, può esser proposto ad esempio.

Essa adopera nelle riparazioni soltanto quelle persone che sono state ormai riconosciute capaci di fermare nel miglior modo gli intonachi, o le mestiche, o il colore, che minacciassero di cadere; di levare gli intonachi e di sminuirli, laddove il salso dei muri danneggiasse continuamente gli affreschi; di usare i metodi più semplici di pulitura per far ritornare in vita le tinte originali, senza aggiungervi nuovo colore, come pur troppo si era soliti un tempo, senza porre nelle parti mancanti l'opera loro che possa confondersi con quella degli antichi maestri, ma soltanto dando su quelle parti una tinta neutra intonata, perchè i vuoti di colore non offendano la vista dei riguardanti. Prima di incominciare il lavoro, ogni riparatore insieme con un Ispettore dei monumenti o con persone scelte tra i membri delle Commissioni conservatrici, deve stendere un'accurata perizia delle opere necessarie, la quale deve essere approvata dalla Direzione generale delle Belle Arti, in cui siedono persone competentissime. L'Ispettore o le altre persone indicate devono invigilare i lavori e stenderne in fine il collaudo.

Le riparazioni eseguite in tal modo agli affreschi nel Campo Santo di Pisa, in san Francesco d'Assisi, nella Cappella di Giotto e in quella del Mantegna a Padova, per non citarne altre, sono veramente degne d'encomio.

[1] Il provvedimento deve esser più radicale. Il ripatore dei dipinti e delle sculture deve aver l'abnegazione di non aggiunger niente di suo a quel qualunque avanzo che resti di originale; perciò non *quasi interamente,* ma *interamente* deve astenersi, ed in ogni caso, dai rifacimenti. Lo scopo delle riparazioni dev'essere di conservare ciò che rimane d'un opera antica, non di rifarne le parti ormai irremissibilmente perdute.

XX. Che si tengano Congressi annuali i quali faccian seguito al Congresso di Parigi (1889), primo Congresso tenuto per la protezione dei monumenti e delle opere d'arte.

Questi sono i voti e, conviene affermarlo, essi son tali da mostrare in generale fra i cultori e gli amatori dell'arte un grande progresso nelle idee intorno alla conservazione dei monumenti, ed un indirizzo pratico e razionale che finirà, speriamo, per farsi strada nelle menti di tutti e per prevalere anche nei fatti.

Se avverrà, come vivamente desideriamo, che le indicate deliberazioni seguano il loro effetto, anche l'Italia, il paese più ricco di monumenti, avrà da trarne profitto. Manca in Italia un catalogo generale degli oggetti d'arte d'ogni età e d'ogni genere sparsi a dovizia in ogni sua contrada, il quale raccolga tutte le notizie opportune per illustrare ogni singolo oggetto; mancano le collezioni ordinate di calchi, di fotografie, di riproduzioni qualsiasi delle più importanti opere d'arte d'ogni epoca e d'ogni paese, in cui uno possa studiar con profitto; manca nelle Università un insegnamento superiore della Storia dell'Arte, il quale non si fermi esclusivamente all'arte antica, ma curi anche quella del Medio evo e del Rinascimento, affinchè le nuove generazioni possano essere educate alla conoscenza ed all'amore dei patrí monumenti, che sono colla letteratura le più nobili manifestazioni del genio d'un popolo; manca infine una legislazione unica che regoli l'esportazione all'estero degli oggetti d'arte, onde il Governo è costretto a mantenere in vigore nelle diverse provincie le disparate legislazioni de' singoli Stati in cui l'Italia era divisa, le quali, mentre per alcune provincie sono troppo fiscali, per altre non servono minimamente alla custodia degli oggetti stessi.

Se i Governi daranno ascolto ai voti di tutti coloro che bramano di mantenere intatto il patrimonio artistico nazionale, cioè quanto resta ancora di più nobile e di più grande delle età passate, speriamo che anche l'Italia possa raggiungere tutti quegli intenti che sono stati designati dal Congresso di Parigi, e ciò verrà a formare il vanto d'un Ministero della Pubblica Istruzione.

N. B.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Vendite di opere d'arte a Parigi, Vienna e Berlino — Nuovi doni artistici al Louvre — Scoperta di un nuovo quadro del Correggio — Un monumento a Goethe in New-York — Scelta dei bozzetti pei due gruppi colossali dell'attico del nuovo palazzo della Banca in Roma — Smentite alla voce corsa di ritocchi agli affreschi dell'appartamento Borgia in Vaticano — Due ritratti del pittore calabrese E. Tano — Cenno funebre sull'architetto Giuseppe Brentano — Scissure artistiche; una nuova Società: Due *Salons* annuali in Parigi — Ricordo funebre di Alessandro Protais — Monumenti a Giovanna d'Arco — A proposito dell'eccessivo prezzo dei quadri — Monumento a Domenico Balduino nel cimitero di Staglieno — Quadri esposti in Roma da Muccioli e Siedmirascki — Cenno necrologico dello scultore Emilio Franceschi.

Non è certamente senza interesse per gli artisti, e non credo inopportuno perciò l'occuparmene in queste rassegne, il seguire l'andamento e il resultato delle più importanti vendite di oggetti d'arte che via via si vanno facendo nei principali centri europei. Fra questi tiene forse il primo posto Parigi, ove all'Hôtel Drouot si concludono affari per parecchi milioni ogni anno, e fanno capo opere della maggiore importanza. Sarebbe certamente inutile e noioso il tener dietro minutamente a tutto il movimento di quel gran mercato artistico; basterà quindi l'accennarne via via i fatti principali.

Comincerò con tener parola di un quadretto di Eugenio Delacroix, di centimetri 51×44, rappresentante la *Fidanzata di Abido*; composizione tolta dal poemetto omonimo di Byron. Sull'ingresso di una caverna, che s'apre verso il mare, Selim sta per separarsi da Zuleika, la quale, caduta in ginocchio, cerca di impedirgli di dare il segnale di appello ai suoi camerati che lo stanno aspettando. Selim trattiene la donna col braccio, mentre con la voce, e con la scimitarra levata, dà il segno della partenza. Questo quadretto, assai pregevole, basta da solo a provare quale aumento di prezzo negli ultimi anni abbiano raggiunto i dipinti, aumento del quale l'*Angelus* di Millet ci ha dato finora il più esagerato esempio. Questa *Fidanzata* di Delacroix, in origine, cioè il 29 marzo 1854, fu venduta per 470 franchi; il 4 febbraio 1858 salì a 1270; e pochi mesi dopo, cioè il 24 dicembre dello stesso anno, fu venduta per fr. 1350.

E fin qui non vi è nulla di esagerato. Ma nel 1882, alla vendita Leroy, tenutasi il 13 maggio, il quadro fu nell'incanto spinto fino a 15000 franchi. E adesso è stato rivenduto per il medesimo prezzo, salvo un piccolo aumento per diritti d'incanto. Così nel giro di solo un terzo di secolo questa pittura ha veduto accrescersi trentadue volte il prezzo suo originale.

La collezione Poutan-Huguet, in gran parte legata al Louvre, è andata in vendita per il resto, specialmente per ciò che si riferisce a studi e schizzi di artisti degli ultimi tempi dell'Impero, dell'epoca della Restaurazione e del regno di Luigi Filippo. Nella prima vacazione ha riportato il maggior prezzo (fr. 8000) un lavoro di Géricault, *Ufficiali di Cacciatori della Guardia*, cui ha tenuto dietro immediatamente (fr. 4900) una composizione di Ingres, *Bagnanti nell'interno di un harem.*

Un pastello di Nattier, rappresentante sua figlia, è stato venduto 10100 franchi; e una stampa di Janinet, rappresentante l'infelicissima Maria Antonietta d'Austria, regina di Francia e di Navarra, ha raggiunto il prezzo di 1100 franchi.

A Vienna poi è andata venduta una preziosa collezione di ritratti in miniatura, già spettante al signor Adolfo Kohn, e ne sono stati ricavati ben 20000 fiorini. Il ritratto pagato più di tutti gli altri (410 fior.) è stato quello della celebre *Théroigne de' Méricourt*, eseguito da C. Dubois.

A Berlino si è venduta la galleria Reimann; e i principali prezzi ritrattine sono stati i seguenti: Vautier, *Una visita alla fattoressa,* marchi 9600: Lier, *Strada maestra in autunno, tempo piovoso*, m. 7200: Körner *Le statue di Memnone al levarsi del sole*, m. 7010.

— Nella precedente mia cronaca narrai di varî generosi doni artistici fatti da diverse signore a collezioni nostrane e forestiere. Al novero di tali donatrici deve ora aggiungersi la signora baronessa de Witte, moglie di un distinto archeologo d'Anversa, la quale ha donato al Louvre una collezione pregevole di vasi greci, messa assieme con grande studio e discernimento dal suo defunto marito: non che la signora Duboys-Désaugiers, che gli ha regalato un prezioso ritratto del celebre letterato, suo parente, Désaugiers, morto nel 1827. Altri doni pure non meno rilevanti sono stati fatti a quel museo in questi giorni, tra i quali tengono posto primario due tele di R. Fleury padre, rappresentanti *Cristoforo Colombo, reduce dell'America, ricevuto dai Reali di Spagna*, e *Galileo davanti al S. Uffizio*, regalate dal conte Pillet-Will.

— A Francoforte sul Meno, in mezzo a una raccolta di quadri, è stata trovata dal sig. dott. Enry Thode una tela, finora ignota, del Correggio, rappresentante la *Madonna col bambino Gesù e con san Giovanni.* Questo dipinto porta la data del 1517; appartiene quindi ai primi anni della carriera artistica dell'immortale pittore. Il quadro ora scoperto è sembrato sì preziosa cosa, che il dott. Thode ha creduto opportuno farne regalo, in occasione del Natale, alla città di Francoforte, nella cui galleria prenderà il posto che gli compete.

— L'autore del monumento a Beethoven eretto a New-York, scultore Enrico Baerer, ha ricevuto commissione di eseguire per la stessa città un monumento grandioso a Goethe. Parte principale ne sarà la statua colossale del sommo poeta tedesco. I quattro lati del piedistallo dovranno essere ornati delle figure più notevoli dei suoi componimenti, cioè dei quattro gruppi di Faust e Margherita, Ermanno e Dorotea, Ifigenia e Oreste, il Suonatore d'arpa e Mignon. La spesa occorrente per questo importante lavoro si calcola non inferiore alle 165 mila lire.

— È noto che la Banca Nazionale sta erigendo, nella via omonima, qui in Roma, uno splendido palazzo che dovrà servire di residenza alla sua Amministrazione, palazzo disegnato dall'architetto Koch, il quale ne dirige pure la costruzione. L'esimio artista nel suo progetto ha compresi due gruppi in statuaria che dovranno collocarsi sull'attico del grande edifizio e dovranno rappresentare la Finanza, la Legge e l'Economia, uno, e l'altro l'Agricoltura, l'Industria e il Commercio. Volendo provvedere fin d'ora alla esecuzione di questi lavori, la Direzione Generale della Banca bandì un concorso, al quale presero parte ben 40 artisti. La Commissione giudicatrice, composta dell'architetto del palazzo e degli scultori Monteverde e Ferrari, fece tra tutti i concorrenti una prima scelta di sei fra i progetti migliori, che poi si ridussero a cinque, essendosi uno degli artisti prescelti ritirato dalla gara.

Esaminati ora i bozzetti dei cinque concorrenti, la Commissione giudicatrice ha proclamato vincitore del concorso, per ambedue i gruppi, il cav. Nicola Cantalamessa Papotti, dell'Accademia di S. Luca. È stato questo un vero trionfo per l'egregio artista, che ha riportato la palma in tutti e due i lavori proposti. Lo che del resto non ha meravigliato alcuno, conoscendosi il suo valore, del quale tante prove ha saputo dare in patria e fuori. Basterà ricordare che per ben due volte egli è rimasto compreso fra i due primi concorrenti per la statua equestre di Vittorio Emanuele in Campidoglio.

I due gruppi che egli eseguirà per la Banca avranno proporzioni colossali, quali richiede il monumentale edifizio cui sono destinati. Avranno otto metri d'altezza per cinque di larghezza, e saranno scolpiti in travertino, nella stessa pietra cioè della quale sarà tutta rivestita la fronte principale del vasto palazzo.

— È noto che in Vaticano si stanno rimettendo in ordine, per comando del Papa, le sale dell'appartamento Borgia. In questa occasione si era sparsa la voce nel pubblico che sarebbero stati ritoccati i celebri affreschi che decorano quelle sale, e ciò per opera del prof. Seitz, ispettore delle pitture dei Palazzi Apostolici. Questa notizia aveva prodotto una certa impressione in tutti coloro che hanno a cuore i capolavori artistici dei nostri maestri, tanto che il Vaticano ha creduto bene far dichiarare, per mezzo della sua stampa, che gli affreschi

del Pinturicchio non saranno ritoccati affatto, ma soltanto saranno ad essi apprestate quelle piccole cure indispensabili per la loro conservazione. E noi accogliamo di gran cuore questa promessa, che ci mette in quiete sulla sorte di quei famosi lavori, che non potrebbero a meno di soffrire, per quanto abilmente fosser fatti i ritocchi.

— Il pittore calabrese Eugenio Tano, che tanto si è distinto nella stessa Firenze, ove le arti, si può dire, hanno lor sede, in questi giorni ha esposto al pubblico due suoi lavori veramente pregevoli e che han circondato di nuova luce il nome del distintissimo artista. Sono due ritratti: uno della Regina d'Italia, l'altro del generale Fabrizi. Tanto il venerando patriotta che la graziosa e augusta Signora, sono somigliantissimi ai loro originali; e mentre nel primo vedesi come scolpito l'amore delle battaglie per la patria indipendenza e l'ardore giovanile di un cuore generoso, nell'altro si ammirano tutte le grazie dell'originale, e ritratta al vivo quella espressione di bontà che è come il riflesso delle doti che adornano la nostra Sovrana.

— E qui terminerebbe lietamente la rassegna artistica del mese di dicembre, se nel suo ultimo giorno appunto non fosse avvenuta una sventura che non sarà mai pianta abbastanza. È morto a Milano il giovane architetto Giuseppe Brentano, il vincitore del concorso internazionale per la facciata del duomo della capitale lombarda. Egli non aveva adesso che ventisette anni: ne aveva soli venticinque quando il suo lavoro veniva riconosciuto il migliore di tutti. Basti questo a darci idea dell'altezza nell'arte, alla quale sì giovane era riuscito a salire; a quale sarebbe giunto col tempo; e quante e quali speranze abbia crudelmente troncate la morte, spegnendo sì presto quella preziosa esistenza!

Giuseppe Brentano aveva studiato architettura sotto Camillo Boito, ed era appena uscito dalla scuola, che già vinceva a Siena il concorso per un premio a un giovane architetto desideroso di portarsi all'estero per perfezionarsi nell'arte sua. Vinto questo assegno, il Brentano, che aveva sentito parlare di un concorso per la facciata del duomo, intraprese un viaggio di visita alle principali cattedrali d'Europa, di stile analogo a quella di Milano. Tornato a casa, si pose a lavorare intorno al progetto della nuova facciata, progetto che fu senza difficoltà annoverato fra quelli che diedero diritto ai loro autori di prender parte al secondo concorso; e furon quindici soltanto, ma solenni maestri. E tra questi, poco tempo dopo, egli era proclamato il primo! E quando il giudizio della Commissione esaminatrice gli fu reso noto, egli rimase per qualche giorno come sbalordito del suo stesso successo.

« E veramente — dice il corrispondente della *Gazzetta piemontese*, nel darle la tristissima nuova della morte del Brentano — c'era di che rimanere commossi. Egli era chiamato a fornire un'opera che l'ingegno degli uomini per tanti secoli aveva lasciato incompleta. Allo squisito sentimento artistico, il Brentano accoppiava una gentilezza e una bontà d'animo veramente esemplari. È una triste fatalità che la morte, sullo scorcio di quest'anno, abbia voluto recidere la vita a codesto giovane d'animo gentile e di ingegno elettissimo. Fra i giovani d'Italia, il Brentano era dei più illustri. Non crediamo di esagerare affermando che tutti gli italiani deplorano la sua fine immatura, perchè è gran iattura per la patria che muoiano giovani, quelli che più genialmente mostrano saperla onorare ».

— L'anno 1889 si è chiuso e il 1890 si è aperto in Francia in mezzo a un fermento artistico del quale non erasi avuto idea finora, e che ha tenuto e tiene ancora occupata la pubblica opinione. Una questione è stata sollevata a proposito dei numerosi premiati della ultima esposizione universale; e siccome i pareri sulla sua soluzione sono stati diversi, così è avvenuta una scissura della quale non è dato peranco calcolare l'esito e la portata.

Cercherò di esporre con la maggior chiarezza e brevità possibile i fatti.

Il 26 del mese di dicembre 1889, la Società degli artisti francesi si riuniva in assemblea generale per decidere se gli artisti premiati alla Esposizione universale con medaglie d'oro, d'argento e di bronzo, in numero di 420 stranieri e 73 francesi, potessero accampare pretesa al privilegio unito alle medaglie di 1a, 2a e 3a classe, che annualmente si distribuiscono al concorso del *Salon*, la esenzione cioè, per le esposizioni successive, dall'esame del Giurì incaricato di decidere sui lavori da ammettersi, e il diritto di esporre due lavori per volta.

Interpellata in proposito l'assemblea generale della Società dal sig. Bouguerau che la presiedeva, nacque nella sala una vera tempesta, poichè taluni appoggiarono la interpellanza del presidente, intendendo che l'assemblea dovesse decidere il quesito: altri invece si schierarono dalle parti di quelli che si erano sempre opposti e si opponevano vivacemente ancora, all'inclusione di tal questione nell'ordine del giorno dell'assemblea. Questi ritenevano sconveniente e inopportuno metter pure in dubbio i diritti dei premiati, e quel che è peggio, il non riconoscerli, infrangendo così i legami di buona fratellanza fra gli artisti francesi e gli stranieri.

Gli avversari loro, per contro, consideravano che gli artisti premiati salgono ormai ad una cifra di oltre 1500 a formar la quale concorrono quasi 500 stranieri e domandavano qual posto sarebbe rimasto agli artisti giovani, o non ançora premiati, nei futuri *Salons*, se tutta o gran parte di questa massa di privilegiati venisse, come è probabilissimo, a reclamare i suoi diritti, fra i quali quello di esporre due lavori per anno.

Come si vede, la questione era considerata da taluni dal lato della convenienza e della opportunità, e da altri dal lato dell'interesse. Era dunque difficile l'intendersi. Invano il celebre pittore Meissonier si adoprò a dileguare le paure degli avversari dei privilegi, e im-

pedire che la questione cadesse in basso fra le considerazioni del puro interesse: non riuscì, e dovè abbandonare la tribuna in mezzo al tumulto destato dal suo discorso.

Ma rioccupatala indi a poco, lesse agli adunati una nobil protesta, con la quale in proprio nome e in quello di altri otto esimii artisti, facenti parte insiem con lui del Comitato della Società, protestava di separarsi dal Comitato stesso, perchè questo non aveva risolta una questione di sua spettanza e aveva preferito lasciare che fosse portata innanzi ad un'assemblea, anzichè incorrere nella responsabilità delle sue decisioni. I diritti dei premiati, egli diceva, non avrebbero mai dovuto esser posti in discussione: essi concorsero alla grande esposizione persuasi che le ricompense che fossero per ricevere avrebbero avuto tutto il valore delle altre precedenti consimili; e discuterne adesso il valore, e quel che è peggio diminuirlo, non era che un'ingannare l'altrui buona fede. Rimpiangeva poi che uomini di cuore e di onore non avessero saputo sollevarsi in regione alta abbastanza per comprendere che, al di sopra degli interessi particolari, un sentimento patriottico doveva dominare le menti: quello che la Francia, nè per una parte dei figli suoi, nè per gli stranieri accorsi ad arricchire la sua grande esposizione, doveva mai cercare di diminuire il valore delle accordate ricompense.

Le furon novelle, direbbe un purista. Messa ai voti, la proposta di mantenere i privilegi dei premiati, sopra 609 presenti e 494 votanti, riportò 405 voti contrari, 82 favorevoli, e 7 nulli.

In conseguenza di questo voto una scissione gravissima si è dichiarata nella Società, la quale si è divisa in due associazioni diverse, una delle quali riman fedele ai vecchi ordinamenti e alle decisioni dell'ultima assemblea generale, e l'altra sta costituendosi sotto la direzione di Meissonnier con nuovi intendimenti.

Gli Statuti di questa nuova società son già stati redatti ed hanno già riportato numerosissime adesioni. Il nome assunto da questa nuova Associazione è quello di *Società nazionale di Belle Arti*, e il suo scopo sarà quello di incoraggiare con esposizioni annuali le manifestazioni artistiche di ogni genere, tanto in pittura che in plastica, architettura e incisione. Queste esposizioni si faranno senza esenzioni, senza medaglie e senza limite del numero dei lavori che ognuno può esporre.

Così si avranno in Francia due *Salons*, invece di uno: l'antico comincerà secondo il solito il 1° di Maggio; il nuovo si aprirà il 15 del mese stesso e starà aperto un mese intero. Si terrà probabilmente nel Palazzo delle Belle Arti al Campo di Marte, locale che la nuova società spera potere ottenere dallo Stato per le annuali sue esposizioni. Saranno ammessi anche i lavori degli stranieri, purchè giudicati di un certo valore. Il Giurì esaminatore delle opere da esporsi sarà composto per turno fra i Soci, in modo che tutti possano alla lor volta farne parte.

Mentre questo si decideva dai dissidenti, la vecchia Società degli artisti francesi, impressionata dallo scisma prodottosi nel suo seno e desiderosa di veder composto il dissidio, deliberava di modificare ampiamente i propri Statuti, decidendo la nullità della deliberazione presa dalla Assemblea generale presieduta dal signor Bouguerau e ritenendo come non avvenuta la dimissione data dal signor Meissonier e suoi aderenti, ai quali tutti venivano fatte premure vivissime perchè tornassero ad occupare i loro seggi. Conveniva pure in seguito di annullare tutte le esenzioni, e di costituire per turno il giurì delle sezioni di pittura, scultura e architettura.

Nonostante queste concessioni fatte nell'ultimo momento al partito dissidente, la scissione perdura ostinata, e ormai vi ha poca o punta speranza di veder pacificati gli animi e deposta la idea della definitiva costituzione della nuova Società.

— Intanto che queste bizze artistiche andavano sfogandosi in Francia, nel Belgio vicino il fuoco recava all'arte perdite considerevolissime, che non saranno mai deplorate abbastanza. Il palazzo di Laeken, residenza favorita e deliziosa della corte belga, a tre miglia di distanza da Bruxelles, veniva distrutto da un violento incendio, il quale disgraziatamente volle anche una vittima umana nella persona della governante della principessa Clementina.

Lo splendido palazzo conteneva capi d'arte preziosissimi, i quali sono tutti periti. Una piccola porzione della pinacoteca potè essere salvata; ma disgraziatamente fu la meno importante. Le cose più preziose rimasero preda delle fiamme, e fra le tele distrutte si lamenta un Van Dyck di grande valore. Solo in arazzi il danno si fa ascendere a due milioni di lire. Vi erano dei Gobelins preziosissimi dei quali non rimase più che la cenere.

— La sera del 25 gennaio mancava ai viventi il pittore militare francese Alessandro Protais, le cui composizioni interessanti, trattate con profonda coscienza di artista, valsero chiarissima fama all'autore. Alessandro Protais, nato a Parigi nel 1826, quantunque si sentisse naturalmente spinto a coltivare la pittura, dovè per imperiosa necessità procurarsi un impiego nella amministrazione delle poste. Ma quando scoppiò la guerra di Crimea egli seguì, come soldato semplice, le schiere francesi. Veduta così da vicino la guerra, si diede con instancabile ardore a riprodurne in tela i grandiosi episodi. La prima opera sua importante fu la *Battaglia d'Inkerman* esposta al *Salon* del 1857, dove riportò incontrastato successo. Nel 1859 Protais venne in Italia al seguito del generale Ladmirault, e dopo la guerra tornato in patria, espose due altre tele bellissime: *Una sentinella* e *Due feriti*, le quali fecero dire a Teofilo Gautier che Protais aveva trovato ciò che puossi chiamare la poesia del soldato. Egli infatti rappresentò sempre il soldato dal lato sentimentale, e cercò nelle vicende della guerra piuttosto la parte drammatica che la parte tra-

gica ed eroica. È difficile quindi poter istituire un confronto fra lui e Alfonso di Neuville, la cui superiorità è indiscutibile; ma che trattò i suoi soggetti sotto un punto di vista totalmente diverso. La *Mattina dell'attacco*, e la *sera dopo la battaglia*, sono due quadri che portarono all'apogèo la fama di Protais, che li espose al Salon del 1863. Oltre queste opere, tutte premiate, ricordate qui sopra, il Protais espose successivamente un numero grandissimo di lavori, che troppo lungo riuscirebbe qui rammentare; nei quali è mirabile la felicità della scelta, l'abilità della composizione, la perizia con la quale sono eseguiti, e quella viva impronta di patriottismo che è impressa su tutti. Alessandro Protais, oltre ad essere un grande artista, fu anche un ottimo cittadino, e la sua perdita è stata vivamente rimpianta da quanti ebbero l'occasione di avvicinarlo.

— In questa nostra epoca di monumentomania acuta non fa caso quel movimento vivace iniziatosi in Francia per onorare di nuovi monumenti la vergine d'Orleans, quella Giovanna d'Arco sulle cui gesta tanti e così variati commenti si fanno. Essa, più fortunata di tutti, aduna in suo favore i voti dei clericali e dei liberali, e mentre alla città di Nancy viene offerta una statua dell'eroina, perchè si eriga in una delle piazze della città, il vescovo di Verdun prende l'iniziativa d'una sottoscrizione destinata all'innalzamento, a Vaucouleurs, di una statua colossale della liberatrice d'Orleans. Un comitato si è formato per l'acquisto della cripta della cappella del diruto castello di Baudricourt, dove Giovanna scendeva giornalmente a pregare, e si ha l'idea di ricostruire questa cappella secondo l'antico disegno. In cima alla collina, occupata già dal castello, nel luogo stesso dove l'eroina fu armata cavaliere, vuolsi innalzare la statua sua colossale, fusa in bronzo, con la spada in pugno, e circondata dai simulacri dei guerrieri che le furon di scorta a Chinon.

L'antico deputato Giuseppe Fabre, un entusiasta di Giovanna d'Arco, propone che sia consacrato alla pulcella d'Orleans il Mont-Saint-Michel, che dovrebbe diventare per così dire il suo tempio, nel quale sarebbe da erigersi il simulacro della eroina: e tutto ciò senza pregiudizio, s'intende, degli altri monumenti da erigersi a Vaucouleurs, a Nancy, a Parigi e dove altrove meglio si creda. E quasi ciò non bastasse, si sono iniziate nuove pratiche qui in Roma perchè Giovanna d'Arco venga ascritta al numero dei Beati. L'apoteosi adunque dev'essere, a quanto sembra, completa, ed anche in questo i Francesi ci supereranno, poichè noi pure siamo, è vero, proclivi a rendere l'Italia irta di monumenti a uomini più o meno grandi, ma non ci è ancora venuto in mente di farne dei santi.

— A proposito del prezzo eccessivo raggiunto adesso dai quadri, mi piace qui registrare che il signor Vanderbilt, il celebre milionario, ha acquistato ultimamente un quadro di Tourner e lo ha pagato 500,000 lire. Si noti che l'autore nel 1860 non ne aveva ricavate che 63,000 lire dal sig. Gambart, pel quale lo aveva dipinto. Da questo fu ceduto al sig. Mendel; e quando la galleria di questo andò in vendita, lord Dudley lo acquistò per 200,000 lire. Ora ha raggiunto il mezzo milione. Si dice pure che il Vanderbilt abbia fatto offrire alla Regina Vittoria due milioni e mezzo per la *Rissa* di Meissonnier: ma l'offerta è stata respinta. Una regina d'Inghilterra non può speculare sui quadri. Seguitando di questo passo, vedremo fra poco che per comprare un metro quadro di tela dipinta da abile artista occorrerà l'annua entrata di un regno. Fortuna che ogni diritto ha il suo rovescio!

— Nel Cimitero di Genova è stata scoperta una delle più notevoli opere dello scultore Monteverde, il monumento cioè a Domenico Balduino.

Consiste questo in una grande tomba marmorea, tutta decorata a fogliami, nello stile del XV secolo. Dietro, e superiormente ad essa, in un trono addossato al muro e sostenuto da due grandi mensoloni, sta seduta una leggiadrissima figura della Madonna col Putto ignudo fra le ginocchia. L'idea del trono è stata inspirata al Monteverde dai vaghissimi troni che vedonsi dipinti nei quadri dei nostri quattrocentisti. La Madonna, coperta da un lungo manto che le incornicia bellamente il volto, e giù dal capo scende fino ai piedi con partiti di pieghe molto naturali ed eleganti, tiene la testa china sopra il capo ricciuto del bambino, al quale, in dolce atto d'amore, prende il destro braccio, e tenendolo sollevato ne accompagna la manina perchè egli dia la benedizione agli uomini. Il putto, modellato con larghezza e morbidezza veramente mirabili, pare del tutto compreso dell'atto che sta per compiere, ed appoggia, quasi timoroso, la mano sinistra sulla sinistra della madre. Il volto di questa, nobile e grandioso, raggiunge un'idealità di lineamenti e di espressione che ben di rado siamo usi ammirare nelle opere dei grandi artisti. Forse nuoce alquanto alla severità e maestà di questa figura l'avere troppo stretto il manto sulle cosce, in modo che di queste sono troppo segnati i contorni; ma l'insieme del gruppo fa un'impressione grandissima. Tutto vi è eseguito con una cura e una coscienza oramai divenute assai rare; in modo che questa può dirsi, tanto pel sentimento che vi è espresso, quanto per la nobiltà e la eleganza delle linee, unite a grande finezza di concetto e di esecuzione, una delle opere più notevoli di scultura eseguite in questi ultimi tempi. Peccato che alla bellezza del gruppo della Madonna col Putto non corrisponda forse adeguatamente l'armonia delle linee architettoniche del monumento!

— Qui in Roma sono stati esposti varii artistici lavori, fra i quali dobbiamo specialmente ricordare i quadri di Carlo Muccioli e di Enrico Siedmiraski.

Il Muccioli ha eseguito una gran tela, *Dogali*, in cui ha coraggiosamente affrontato grandi difficoltà e le ha vittoriosamente superate in gran parte. Egli ha rappresentato i nostri soldati in atto di fare gli ultimi sforzi contro il nemico che li accerchia. Il nemico non si vede; ma il grido del colonnello De Cristoforis, le minacce

dei combattenti, l'urlo dei caduti fanno comprendere che il nemico è vicino, che sta per distruggere quel pugno di uomini intrepidi, rimasti senza munizioni, e che feriti, sanguinolenti, sui cadaveri dei compagni, stanno per vender cara la vita. La composizione così nobilmente ideata è una vera commemorazione di Dogali. Non l'ultimo momento della tragedia, non il confuso, disperato cimento dei barbari coi nostri, come altre volte si sarebbe raffigurato; ma il momento epico per eccellenza, la scena ancor bella per la fierezza, la gagliardia che spira dai morituri, i soldati d'Italia, abituati alla disciplina e schiavi del dovere, che impavidi, minacciosi aspettano il nemico. La figura che sta nel mezzo del quadro, con le braccia sanguinose in giù stese, con la sciabola brandita nella destra, che guarda in atto di sfida innanzi a sè, riassume l'azione del quadro e la raccoglie. Accanto a lui sta il colonnello De Cristoforis che grida furioso, e con la spada in alto minaccia. Un altro soldato, con le pupille dilatate, s'avanza terribile col pugno chiuso; altri si contraggono al suolo feriti, o cadono, o tentano l'ultima difesa, mentre intorno, fra un nembo di polvere che sollevasi e nasconde fin quasi la vetta dei colli vicini, i selvaggi si intravedono come ombre, con gesti disordinati, precipitarsi sui prodi ancora superstiti.

La composizione può sembrare alquanto slegata; ma se si pensa a ciò che il Muccioli volle rappresentare, la fine cioè dei cinquecento italiani, ogni più compatta disposizione sarebbe stata inverosimile. Il disegno è vigoroso, sicuro; il colorito è forte: qua e là troppo nero forse nelle ombre, mancanti di trasparenza, benchè le diverse tonalità del bianco siano rese ingegnosamente assai. Il quadro insomma è uno splendido esordio del giovane artista.

Enrico Siedmirascki poi, ha esposto nel proprio studio tre quadri. Il celebre autore delle *Luminarie di Nerone* continua a dimostrare la sua maravigliosa e forte tempra di artista. Uno dei quadri, eseguito per la decorazione di un soffitto, e rappresentante la *Primavera*, è di un gaio e festevole effetto. Il secondo, rappresentante il *Viatico in un villaggio*, è uno studio diligente della campagna romana in inverno, sotto il cielo plumbeo, con la terra stillante di umidità. Il terzo è un ritratto di una principessina russa, aristocratico, fine: un'opera d'arte accurata, bella per la luce che investe la elegante testina, e per la modellazione delicatissima.

— Chiuderò la cronaca mia con la funebre commemorazione dell'illustre scultore fiorentino Emilio Franceschi, mancato ai vivi sui primi del gennaio 1890 in Napoli, ove già da cinque anni aveva fissata la propria dimora. Fra le opere sue meritano di essere specialmente ricordate l'*Opimia*, l'*Eulalia*, il *Fossor*, il *Christianus ad bestias* ed il *Ruggero Normanno*, che è forse la più bella fra le statue che ultimamente furon collocate nelle nicchie della fronte principale del Regio palazzo di Napoli. Il Franceschi aveva pure vinto il concorso del municipio di questa città, pel monumento a Vittorio Emanuele, monumento che disgraziatamente egli non ha potuto veder terminato.

Dicembre 1889 - Gennaio 1890.

C. Galeazzi

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Edit. Laziale.

LE OPERE DI MINO DA FIESOLE
IN ROMA

II. [1]

1463-64 — Il Cardinale d'Estoutèville. Il Ciborio o tabernacolo di Santa Maria Maggiore. L'Altare di San Girolamo.



L'ESAME delle opere eseguite da Mino a Santa Maria Maggiore, per l'accuratezza dell'esecuzione, per la linea ancora tagliente e che tende qualche volta ad incontrarsi ad angoli acuti, per altre note caratteristiche che vedremo appresso, m'induceva ad assegnar loro questa data del 1463-64; ma alle ragioni dell'arte non pareva che s'accordassero bene le storiche. Il cardinale Rotomagense Guglielmo d'Estouteville, [2] Camerlengo di Santa Chiesa, fondatore della chiesa di Sant'Agostino e ordinatore dei lavori in Santa Maria Maggiore, era arciprete di questa basilica dall'anno 1445 alla morte, seguita nel 1483, e quindi non poteva da ciò trarsi nessun argomento; ma il leggersi in parecchi scrittori che quel cardinale ornò la chiesa dal 1471 in poi, e l'iscrizione che era scolpita sulle porte della chiesa stessa colla data del 1474, [3] parevano rendere più probabile l'opinione che Mino avesse eseguito quei lavori nel lungo periodo del suo posteriore soggiorno in Roma, cioè dopo il 1471. Dal De Angelis e da altri storici della basilica non c'è da cavar nulla che valga a rischiarar la questione.

Proseguite però le indagini, mi son confermato nella persuasione che al ciborio di Mino debba assegnarsi la data del 1463-64. [4] Il codice Vaticano 3921 contiene una scrittura d'un Giovanni Battista

[1] V. Anno II, 1889, pag. 455. — Nello scrivere quel primo articolo, non conoscevo uno studio di Hugo v. Tschudi sul Ciborio di Sisto IV, pubblicato nel *Jahrbuch der K. p. K*, 1887, p. 11. In esso l'egregio autore aveva già ravvisato la mano di Mino da Fiesole in due delle statue degli apostoli appartenute a quel Ciborio. Del resto, senza sospettare che il materiale del Pulpito di Pio II fosse stato adoperato nel Ciborio di Sisto IV, egli viene per l'esame stilistico delle sculture, a conclusioni che confortano quella mia opinione. Avrò occasione di parlarne quando pubblicherò le sculture di quel Ciborio conservate nelle Grotte vaticane.

[2] Guglielmo come ha il Vasari, e non Girolamo come correggono gli annotatori alla nota 2, p. 117, Vol. III, ed. Sansoni.

[3] *G. Episcopus ostiensis cardinalis de Stouteville, archiepiscopus Rothomagensis, archipresbyter hujus basilicae* a. MCCCCLXXIV. DE ANGELIS P., *Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe. Romae, 1621.*

[4] Non è escluso però che Mino potesse essere in Roma anche l'anno precedente 1462. Dal busto di Rinaldo della Luna, da esso scolpito in Firenze nel 1461, non abbiamo notizia di lui nè in quella città nè altrove fino al 28 luglio del 1464.

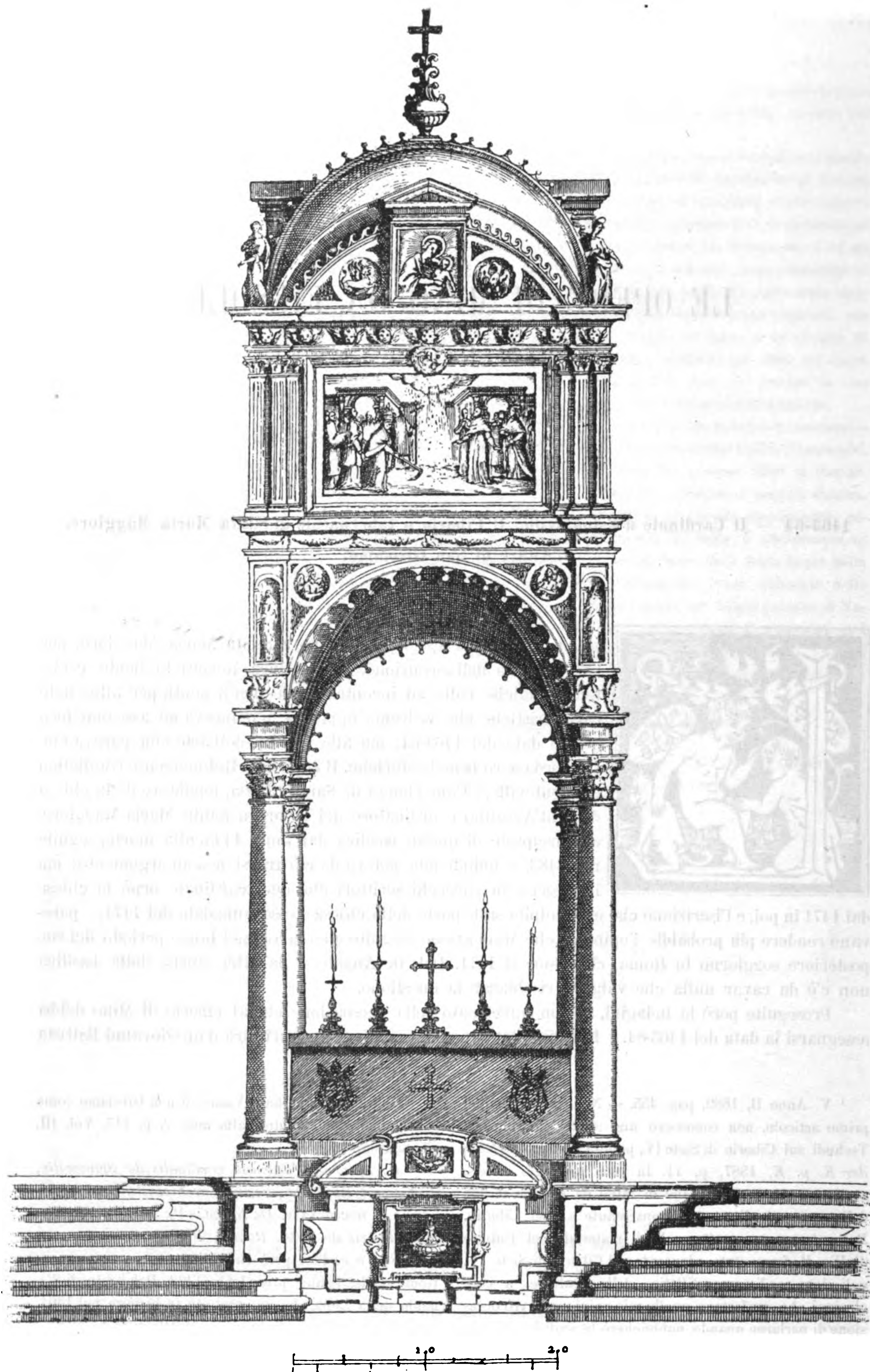


Fig. 1. — CIBORIO DI MINO DA FIESOLE A SANTA MARIA MAGGIORE

canonico di Santa Maria Maggiore contro un frate d'Aracoeli che attribuiva alla Madonna della sua chiesa certi meriti spettanti, a quel che pare, a quella di Santa Maria Maggiore. La scrittura, dedicata al cardinale d'Estouteville, dopo aver sul principio ricordato la venerazione di lui per quella Madonna, prosegue: *quod ita esse, et bona quae in ea jampridem impendisti impendisque, et ornamenta quae ad decorem ejus accumulasti, testantur*. La scrittura non ha data; ma a pag. 88, a proposito del cardinale Pietro Colonna, si legge: *Agitur nunc annus centesimus octavus trigesimus quo dnus petrus, quem memoravimus, ex hac vita decessit.* Il cardinal Pietro Colonna, secondo l'iscrizione sepolcrale nella chiesa stessa di Santa Maria Maggiore, morì nel 1326; [1] alla qual cifra aggiungendo 138 anni, avremo la data della scrittura, cioè il 1464. In quest'anno dunque il cardinale aveva già fatto grandi spese e accumulato ornamenti a decoro della Madonna, tra i quali è credibile fosse appunto l'altar maggiore eseguito da Mino. E che così fosse, oltre alle ragioni artistiche, lo vedremo poi confermato da più diretto argomento. Alla stessa età, per le ragioni che vedremo in seguito, deve appartenere l'altare di san Girolamo fatto erigere dal cardinale stesso [2] nella cappella fondata e dotata circa il 1400 da Stefano de Vàschis. Proseguì poi il cardinale negli anni successivi a fabbricare, restaurare ed abbellire la chiesa: nel 1474 apriva intorno alla tribuna le due porte a cui si riferisce l'iscrizione surriferita con quella data; al termine della sua vita, nel 1483, costruiva da' fondamenti la cappella di S. Michele, e questa e l'altra cappella consacrata a san Pietro in Vincoli dotava di ricchissimi arredi.

Il Vasari narra che il card. d'Estouteville facesse fare a Mino i bassorilievi dell'altare di san Girolamo; ma tace dell'opera principale, cioè il tabernacolo sull'altar maggiore, o *ciborio* (che era il termine usato per simili edifizi, a cui poi successe il *baldacchino*) nel quale, come vedremo, e non nei bassorilievi di S. Girolamo, era ritratto il cardinale. Tolgo il disegno di questo elegante ciborio dall'opera del De Angelis [3] (Fig. 1). Esso proviene nel concetto generale dal ciborio del secolo decimoterzo, quale lo vediamo in quelli d'Arnolfo a san Paolo e a santa Cecilia, trasformato dall'arte del Rinascimento, ma conservando ancora la sveltezza e il gusto decorativo della sua origine. Le quattro colonne erano di porfido; [4] tutto il resto di marmo bianco decorato d'oro, come usava Mino in tutti i suoi lavori, e doveva essere uno de' più leggiadri monumenti del Quattrocento. Uscito salvo dalla manìa rinnovatrice del Seicento, esso giunse intatto fino a Benedetto XIV, che rinnovando la chiesa sulla metà del secolo scorso, demolendo gli antichi tabernacoli della Madonna e delle Reliquie e il ciborio dell'altar maggiore, togliendo i vecchi capitelli per sostituirvene de' nuovi, infine cancellando ogni avanzo d'antico e mettendo a nuovo ogni cosa, meritò una bella epigrafe per aver ridotto all'eleganza e alla proporzione delle parti la vecchia basilica. [5] È sempre la stessa storia! Ma il ciborio di Mino, lodato anche nel Sei e nel Settecento, si sarebbe salvato se non ci fossero state quattro grandi colonne di porfido a cui bisognava trovare un collocamento. Benedetto XIV voleva con esse erigere un baldacchino sull'altar maggiore di san Giovanni in Laterano, demolendo il vecchio ciborio, ma i canonici fecero intendergli che non avrebbero veduto di buon occhio quella demolizione; allora eresse a Santa Maria Maggiore quello sformato baldacchino che va a toccare il soffitto, demolendo il ciborio di Mino. Delle parti architettoniche e ornamentali rimangono pochi vestigi; [6] ma i grandi bassorilievi furono collocati nell'abside, dove tuttavia si trovano, e le altre sculture nella cappella di san Mattia, sotto all'altar maggiore. Quando poi Pio IX

[1] *Cardinalis fuit* PETRUS *jacet hic tumulatus Translatus Rome, decessit Avenione Annis Millenis tercentis bisque decenis Senis adiunctis, cum suspiriis quoque multis Et lacrymis ossa sunt hac condita fossa. Stirpe* COLUNNIGENA *fuit hic sibi vita serena Letitia plena sit cum sanctis et amoena. Amen.* CIACONIO, *Vitae pontificum et cardinalium.*

[2] *Cardinalis Rothomagensis Ciborium super altare majus, atque altare sancti Hieronimi construxit.* (Onuph. et Ciac. citati dal De Angelis).

[3] DE ANGELIS PAOLO, Op. cit.

[4] Sbagliano il Nibby e le Guide di Roma, affermando che le colonne dell'odierno baldacchino sieno quelle stesse dell'antico Ciborio, che erano assai più piccole. Le quattro grandi colonne di porfido del baldacchino, furono donate alla chiesa da Benedetto XIV.

[5] *Sacram denique aedem antea inconditam, ad elegantiam partiumque consensum revocaverit.*

[6] Gli angoli dell'altare della cappelletta di san Girolamo, dentro la cappella Montalto, son formati da pilastri binati e scanalati, provenienti probabilmente dall'attico del ciborio. Il finale o frontone circolare diviso



Fig. 2. — MADONNA DI MINO DA FIESOLE

nel 1863 prese a edificare la Confessione, esse furono trasportate e murate nell'aula capitolare presso la sacrestia, dal cardinal Patrizi arciprete della basilica, come ricorda un'iscrizione scolpita nell'aula stessa. Tutte le sculture del ciborio compresi i sedici tondi si conservano ancora, eccetto le quattro statue sorgenti sui quattro angoli del tabernacolo, che furono, incredibile ma vero! vendute per 125 lire l'una, insieme con un bronzo raffigurante Sisto V, ad un negoziante romano d'antichità, circa l'anno 1872. Esse stavano, sostenute da mensole, ai quattro angoli della cappella di san Mattia; e il Valentini, [1] che riproduce a contorno tutte le altre sculture, disgraziatamente non ci ha dato queste. Erano d'altezza circa due terzi del vero, vestite di tunica e manto, con un libro aperto in cui parevano leggere, e rappresentavano gli evangelisti. È da credere che fossero quattro figure simili agli apostoli che abbiam veduto nel ciborio di Sisto IV. Dal negoziante furono vendute ad un signore straniero, nè m'è riuscito, fino ad ora, di rintracciarle: sarò grato a chi vorrà procurarmene notizia.

Sulla facciata del ciborio era collocata la storia del miracolo della neve, e dal lato opposto la madonna circondata dagli angeli, o l'Assunta, adorata dal cardinale d'Estouteville; ai due lati erano la nascita di Gesù Cristo e la Visita dei Magi. In alto, dentro la cornice sormontata da frontone, era la mezza figura della Madonna, e dal lato opposto quella del Salvatore: ai lati, l'Annunciazione a figure intere, e le mezze figure di san Pietro e san Paolo adoranti la Croce. Sui capitelli delle colonne, sopra gli stemmi del cardinal d'Estouteville sostenuti da puttini e piegati agli angoli, entro nicchie sottili e poco profonde, erano le figure di san Giovanni Battista, santa Caterina della rota, san Lorenzo, santo Stefano, san Pietro, san Paolo, san Michele, ed un altro santo con un libro chiuso in mano. Nei tondi superiori, e più grandi, erano scolpiti nella facciata e nel lato opposto gli emblemi degli Evangelisti, e ai fianchi i Santi Padri san Girolamo, san Gregorio, sant'Agostino e sant'Ambrogio; nei tondi inferiori erano i profeti Daniele, David, Giosuè, Geremia, Ezechiele, Isaia, Salomone, Elia.

O si guardi al disegno architettonico leggero ed elegante, o alle varie sculture, e specialmente ai quattro quadri, ricchi d'invenzione e d'esecuzione accurata e finissima, questo ciborio è una delle più notevoli, come è la più grande delle opere di Mino; e se invece d'essere a Roma fosse stata a Firenze, il Vasari, che certo non la conosceva e quindi non l'ha neppur menzionata, non avrebbe mancato di descriverla e magnificarla, additandola alla pubblica ammirazione, e salvandola così probabilmente dalla rovina. Invece, il ciborio è stato demolito senza saper nemmeno di chi fosse, e non è bastato l'averci Mino stesso scolpito sopra il suo nome: il Nibby [2] (1839) dice che quelle sculture hanno molto merito, e che dovette esserne autore un de' migliori artefici del secolo xv; e così gli altri.

Il ciborio è opera interamente di Mino, e non è stata divisa fra diversi artisti, come soleva farsi ne' grandi lavori di scultura. Certo egli aveva la sua bottega, e l'esecuzione non è, nè potrebbe esser tutta di sua mano, chè non si spiegherebbe altrimenti, anche ammessa in lui un'attività e facilità fenomenale, il numero eccessivo de' suoi lavori; ma non erano che semplici esecutori di lavori che dovevano essere modellati e finiti da lui. La sua firma, *Opus Mini*, scolpita a grandi lettere dorate sotto la madonna che stava in alto nel mezzo, è la firma dell'intero monumento. Questa madonna (Fig. 2) nella sua aria gentile e soave e quel bambino così pastoso formano un insieme delicato e quasi vaporoso. Le pieghe del manto, che escono così fitte e sottili dal fondo piano, e somigliano alle raggiere d'una lastra di cristallo rotta da un sasso, sarebbero insopportabili se eseguite da altro scultore; ma Mino ha il secreto di dare alle sue stoffe i riflessi della seta e la trasparenza del velo. Non c'è nulla di comune coi solchi paralleli di pieghe aperti grossolanamente da molti scultori contemporanei; qui, l'uniformità dell'indirizzo generale delle pieghe non toglie che ciascuna di esse si curvi, si ripieghi sopra se stessa, e formi piccole insenature e ondu-

nel mezzo da un'edicola, dev'essere stato soggetto d'imitazione: infatti, nel quadriportico della chiesa di san Gregorio al monte Celio si trova lo stesso finale, merlettato ugualmente, colla madonna nel mezzo, e mezze figure d'angeli, dentro i tondi. Esso è incastrato entro un sepolcro d'età posteriore (Guidiccioni † 1643), ma proviene da non so qual ciborio o altro monumento del Quattrocento.

[1] La Basilica Liberiana.

[2] *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII.*

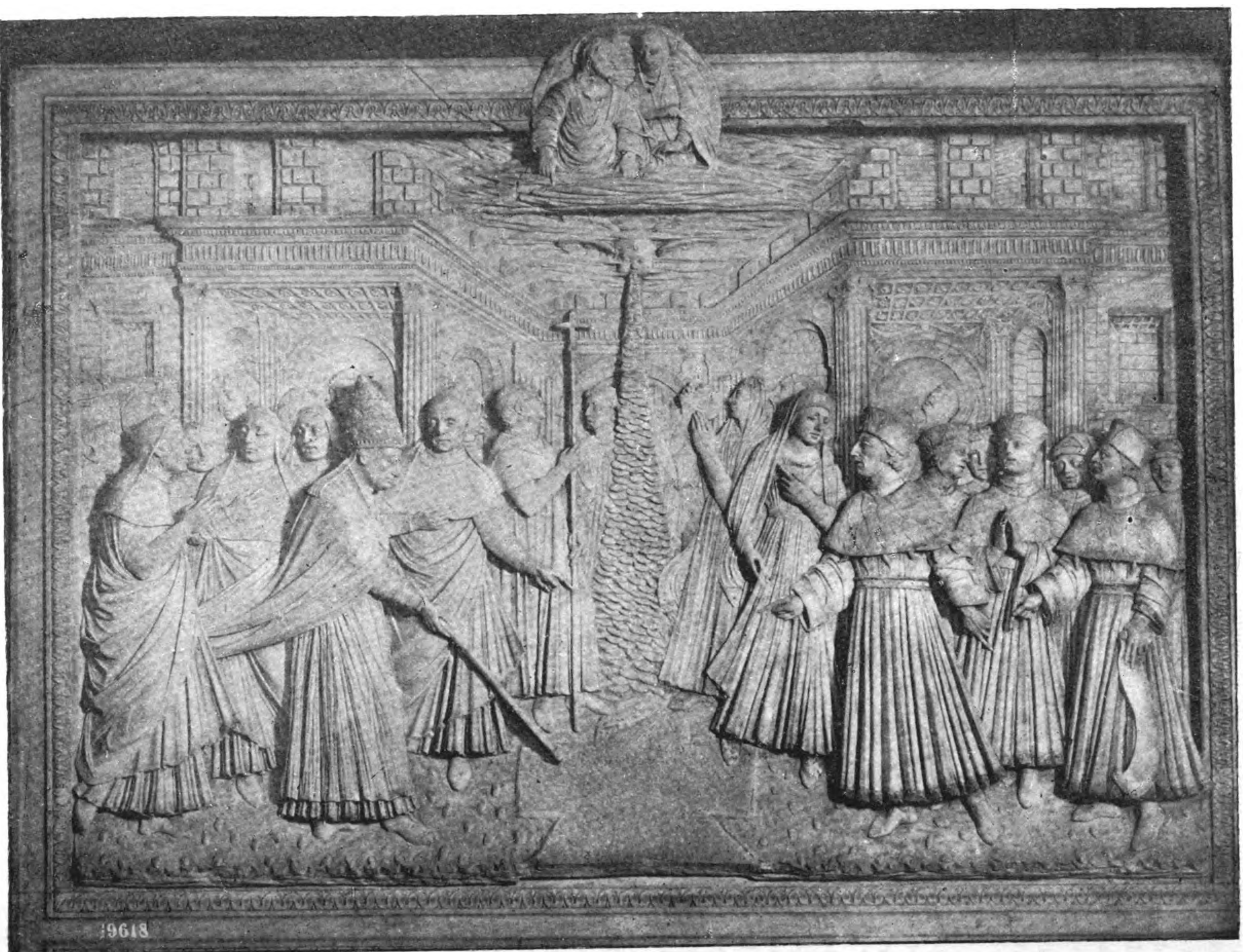


Fig. 3. — IL MIRACOLO DELLA NEVE DI MINO DA FIESOLE

lazioni, come appunto una stoffa sottilissima. Accanto ad una tale raffinatezza d'arte, riesce fuori Mino colla sua infantile ignoranza delle forme del corpo umano: la mano, o meglio le mani della madonna sono modellate orribilmente, come nelle pupattole di legno pei bambini. I vecchi marmorari romani modellavano assai meglio le loro figure, benchè rozzamente abbozzate. [1]

Non può sfuggire all'osservatore che in questa madonna, e più ancora in altre quattro che vedremo appresso scolpite in questo stesso ciborio (senza contare una sesta di minori dimensioni nella storia del miracolo della neve) abbiamo un tipo diverso da quello delle madonne così anteriori come successive di Mino, nelle quali la faccia è ovale e son lasciati liberi i contorni e le forme della figura alta e svelta. Qui invece la faccia s'allarga, s'ingrossa il collo, e la persona grassoccia è tutta involta in un denso volume di panni e di veli. L'aver seguito questo tipo costantemente in Santa Maria Maggiore e non mai fuori, mi pare indichi chiaramente che la causa debba ricercarsene, non in ragioni di svolgimento artistico, ma in un fatto locale. La immensa venerazione in cui era la madonna di quella basilica, che la tradizione vuole dipinta da san Luca, ha con ogni probabilità obbligato Mino a conformarsi al modello conosciuto e caro ai devoti: e infatti la famosa madonna di san Luca è di forme alquanto grosse e tutta avvolta nel manto. [2] È vero però che una nuova tendenza al grasso e al rotondo si manifesta anche in altre figure del ciborio.

Il quadro che stava sulla fronte rappresenta il miracolo della neve, da cui la tradizione vuole che la chiesa avesse origine. (Fig. 3). Narrano che nell'anno 352 Giovanni patrizio romano, e sua moglie, non avendo figliolanza, deliberassero consacrare ad opere di pietà le loro ricchezze, e che perciò pregassero la Madonna d'indicar loro quale fosse il miglior uso da farne. Una notte apparve ad ambedue la Vergine e disse loro che le erigessero un tempio là dove trovassero della neve caduta di recente. Era la notte dei 4 d'agosto; e la mattina seguente ebbero notizia che aveva nevicato sull'alto dell'Esquilino. Giovanni si recò dal papa Liberio, il quale la notte aveva avuto lo stesso sogno; e subito, con Giovanni e la moglie, si recò processionalmente sull'Esquilino e tracciò nella neve la pianta della basilica. Mino ha rappresentato nell'alto, in un tondo fra le nuvole, Gesù Cristo e la Madonna; questa, tirando il manto al figlio, pare che interceda grazie pe' suoi protetti. Sotto ad essi, tra le nuvole, è la testa alata d'un angelo che versa dalla bocca una colonna di neve. Nel basso, è da una parte il patrizio Giovanni e la moglie, seguiti da altri patrizi e matrone romane; dalla parte opposta giunge ora la processione papale, e il papa con un bastone o una zappa segna nella neve la pianta della basilica. La scena, non importa con quanta verosimiglianza, è chiusa da un grazioso portico che rientra nel mezzo formando una piazza di tre lati, motivo prediletto da Mino: e sopra al cornicione alcuni pezzi di muro indicano che la fabbrica è in costruzione. La rappresentazione, accomodata col solito senso decorativo, nella sua ingenuità è piena di vita, di verità, di sentimento. Ciascuna faccia ha un'espressione sua propria, e tutti si muovono e parlano a labbra aperte, cosicchè si direbbe che lo scultore abbia studiato le parole da porre in bocca a ciascuno. Il patrizio Giovanni e il suo seguito, figure un po' corte e dure, son certamente ritratti, probabilmente i canonici della basilica. Un d'essi, con un rotolo in mano e la penna, tutto intento perchè nulla gli sfugga, si appresta a scrivere la storia del fatto; e mi par probabile che rappresenti il fiero canonico Giovan Battista che con tanta violenza polemizzava, come abbiam visto, per la sua madonna contro i frati dell'Aracoeli. E in quelle teste del popolo che son dietro, forse in quella sotto l'arco sollevata in atto di preghiera, non ci sarà il ritratto di Mino? Anche nel seguito del papa Liberio, quantunque alcune teste sieno troppo simili fra di loro, debbono essere

[1] Lo Tschudi (*Ein Madonnenrelief von Mino da Fiesole. Iahrb. der. p. K. VII, 1886*) vuole che questa madonna, che secondo lui apparterrebbe all'ultimo periodo di Mino, sia stata bensì scolpita sotto la sua direzione, ma da un'artista dell'Alta Italia. Veramente, la firma parrebbe attestare dell'opera diretta dell'autore; ma oltre questo, a me pare che lo attestino tanto l'abilità dell'esecuzione e la solita piega sottile e trasparente su fondo piano, quanto la strana imperizia con cui è modellata la mano; imperizia che difficilmente si riscontra nei più mediocri scultori di quell'età.

[2] Nella stessa chiesa era un'altra madonna in bassorilievo, che a giudicarne da un fregio e dai contorni riprodotti dal Valentini alla tav. LXXVI, sembra avere i caratteri dell'arte di Mino. Essa non apparteneva al ciborio del quale, eccetto gli evangelisti, abbiamo tutte le sculture. Non posso dirne nulla non avendola veduta. Fu venduta, ed ora fa parte della collezione Stroganoff in Roma.

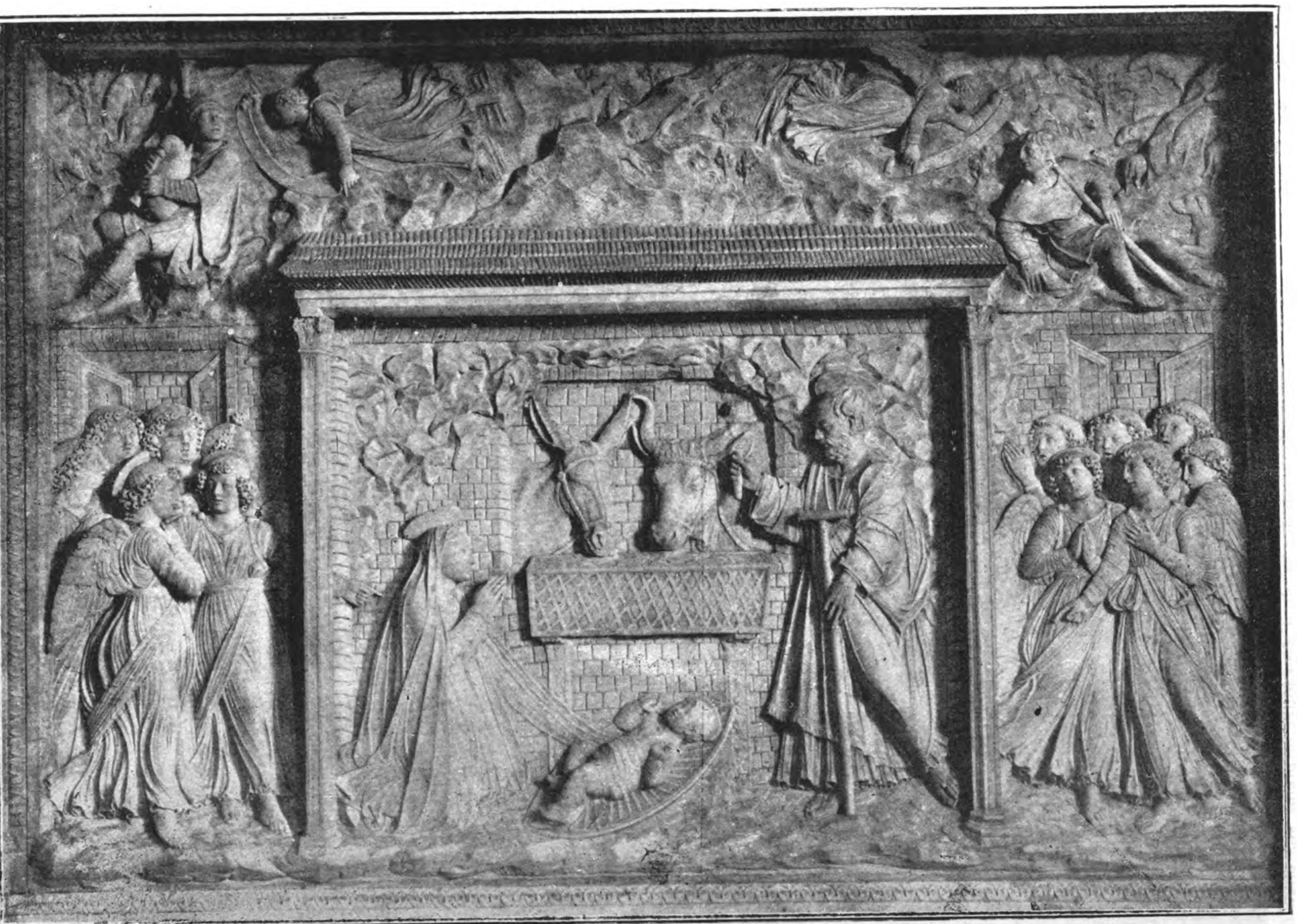


Fig. 4. — IL PRESEPIO DI MINO DA FIESOLE

certamente dei ritratti; nella testa del papa, in cui è una fresca espressione di serenità e di sentimento religioso, mi par facile di riconoscere i lineamenti di Pio II, quali ci appariscono più volte nelle pitture e sculture del tempo: il che toglie, a mio avviso ogni dubbio sulla data del ciborio.[1] Si noti nel fondo, presso alla colonna di neve, una testa volta in alto, colla fronte che sfugge indietro: la ritroveremo in seguito ripetuta più volte.

Nel lavoro dei panni, la sua tendenza invincibile al secco, allo stecchito, alla linea geometrica si trova accanto ad una morbidezza e flessuosità meravigliosa. Nella moglie del patrizio Giovanni, la quale ha i piedi voltati male, (anche in altre figure i piedi escono dalle tuniche fuor di posto, o hanno direzioni capricciose), la piega è d'una goffaggine infantile. Le pieghe delle vesti del patrizio Giovanni e dei suoi compagni, paiono fasci di bastoni: per giudicarle, però conviene aver presenti la qualità del panno di cui Mino ha voluto vestire quei personaggi. Senza questa avvertenza, applicabile anche ad altre opere, si è tratti facilmente a giudicare imperizia dell'artista quello che è imitazione del vero. Non è certo da credere ch'egli non avrebbe saputo dare a quelle vesti le pieghe convenzionali usate generalmente dagli altri artisti, ma voleva proprio ridar quella stoffa; e che sia così, egli lo dimostra passando da questa così pesante, per una scala di stoffe diverse, fino alla trasparenza del velo. Nella figura del papa, una sottana di panno scende in grosse pieghe sul piede; sopra questa è un camice di lino a pieghe sottili, benchè un po' troppo regolari; e finalmente gli scende dalle spalle il manto di raso morbido e lucente, di cui un chierico tien sollevato lo strascico. Così pure ne' cardinali che lo accompagnano, il panno si distingue dal raso per una fattura al tutto diversa. Nell'ultimo cardinale accanto alla cornice, la piega del manto è d'una finezza e d'una verità impareggiabile. Questo studio di rendere nel marmo la qualità della stoffa ha una grande importanza nell'esame dell'arte di Mino; poichè mentre gli altri scultori, anche i migliori, trattano generalmente il panno sempre allo stesso modo, come mercanti che ne abbiano una sola qualità nella loro bottega, o al più ne accennano appena la differenza, Mino invece procura, spesso con buon esito, di renderne la qualità specifica. E ciò differenzia quest'opera ed altre posteriori, non solo da quelle d'altri artisti, ma anche dalle sue prime, nelle quali, come ad esempio nella Madonna coi santi della Cattedrale di Fiesole, tutto il panno è trattato allo stesso modo.

In uno dei lati dell'attico era rappresentata la nascita del bambino (Fig. 4). I Misteri della religione, trasformati dalla pia imaginazione dei fedeli, si svolgevano in un mondo sovrannaturale, e quindi non è da cercare nella loro rappresentazione il verosimile della natura; ma di questa condizione degli spiriti Mino profitta secondo le sue tendenze individuali, portando nella capanna di Bettlemme il suo fino gusto decorativo. Il tetto di essa è sostenuto da due sottili pilastrini ornati di fiorami. Quei buoni artisti non erano afflitti dalle nostre malinconie della realtà oggettiva, contenti che la rappresentazione corrispondesse al sentimento, cioè alla realtà soggettiva. Qui tutto è lieto, elegante come si conviene alla nascita del Bambino da cui ha origine la redenzione dell'umanità. Fuori della capanna, ai due lati, due gruppi d'angeli stanno in varii atteggiamenti di maraviglia e di adorazione; in alto siedono due pastori sulla montagna, uno d'essi colla cornamusa, a cui gli angeli annunziano il *Gloria in excelsis Deo.* Dentro la capanna, è notevole la diversità dei panni di cui è rivestito san Giuseppe, da quello della Madonna, i quali poi differiscono gli uni e gli altri da quello degli angeli.

Nella storia che stiamo esaminando, la figura della Madonna, tozza e senza forma, è notevole però per una tal finezza e leggerezza vaporosa d'esecuzione. Una striscia del velo partendo dal suo capo va a raggiungere il bambino e lo fascia, lasciando trasparire dietro a sè il pilastro che sorregge la mangiatoia, e il corpicino che essa involge. Nei gruppi d'angeli è movimento, e sentimento ingenuo di pietà e devozione. I capelli ricciuti son traforati col trapano, e le teste lontane son più grandi delle vicine. Si noti quel nastro che fermato innanzi, alla cintura,

[1] È specialmente caratteristico il naso piccolo, diritto e sottile, quale nella maggior parte dei suoi ritratti: dico nella maggior parte, poichè qualche volta, anche in alcuno degli affreschi di Siena, ha un tipo alquanto diverso. Anche nella sua sepoltura a S. Andrea della Valle, il tipo varia alquanto dalla figura giacente al bassorilievo sottoposto

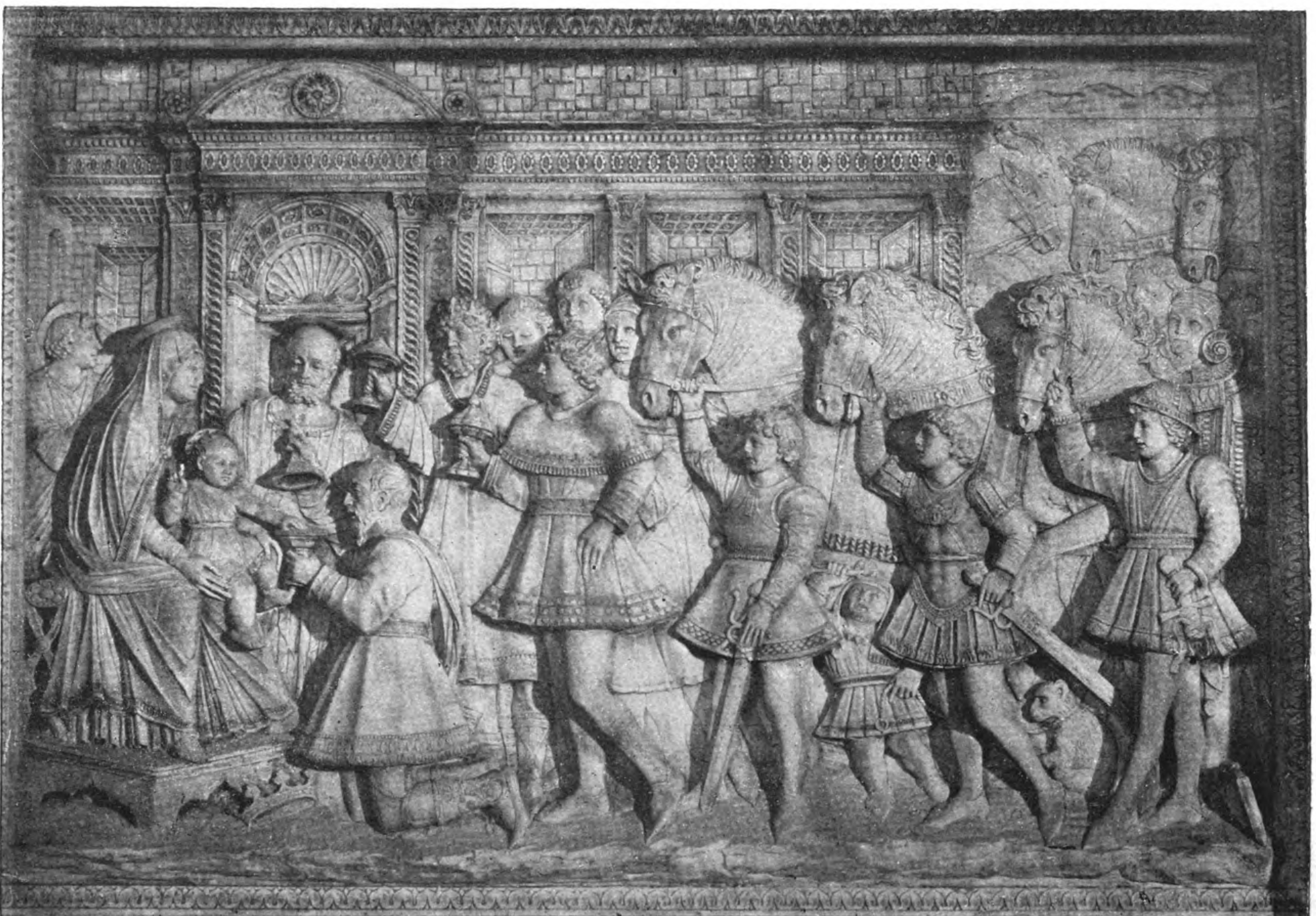


Fig. 5. — L'ADORAZIONE DE' MAGI DI MINO DA FIESOLE

gira dietro sotto all'altezza del ginocchio per impedire il sollevarsi delle vesti; precauzione non inutile essendo essi destinati a volare. In altri angeli vedremo che l'altro capo, che in questi non si vede dove finisca, torna innanzi incrociandosi col primo, e fermandosi alla cintura dal lato opposto. È questo un ingenuo e costante trovato di Mino, che gli serve forse per interrompere la linea dello svolazzo della veste, e forse anche in alcuni casi per avere occasione d'avvivare coll'oro le sue sculture; poichè quelle striscie le troveremo dorate. I due pastori sono atteggiati con eleganza.

Incontro alla Natività era l'Adorazione dei Magi (Fig. 5). A destra siede la madonna col bambino sulle ginocchia, figura grossa, col manto sulla fronte come la Madonna di san Luca, e a pieghe angolose e stecchite, e dietro, San Giuseppe: uno dei Magi, arrivati appena ora, inginocchiato avanti al Messia alza il coperchio ad un vaso di offerta, e il bambino vi pone dentro la mano, gli altri due re sono in piedi coi loro vasi; tre valletti conducono a mano per la briglia i cavalli reali riccamente bardati, in mezzo ai quali un nano si tira dietro una scimmia; nel fondo una graziosa fabbrica con pilastri e cornici ricche di decorazioni. È una scena viva, mossa, elegante, innanzi a cui si dimentica d'aver presente un bassorilievo: è lo scalpello che rivaleggia col pennello e cava dal marmo le tinte e le sfumature della pittura: le teste de' cavalli, imitate dalla quadriga dell'arco di Marc'Aurelio che allora era in piedi sulla via del Corso, come esecuzione tecnica sono un capolavoro. Ma quanto alle forme e alla prospettiva è sempre il solito Mino: il re giovine è d'un'altezza portentosa con una faccia quasi puerile; le figure messe di fianco e colla faccia di profilo, mostrano le braccia e il petto come fossero di fronte; sulla testa della scimmia si nota la zampa d'un cavallo che non si sa dond'esca, d'una lunghezza da sbalordire: le figure del secondo piano (si guardi dove posano i piedi), colla solita legge di prospettiva, sono più grandi che quelle del primo; e in fondo al quadro, addossata alla fabbrica, è un'enorme testa calva presso alla quale quelle che stanno innanzi paiono teste di bambini. Ma di queste cose Mino non si dava pensiero: con quella vita che anima le sue scene, con quella finezza d'esecuzione, con quel gusto decorativo, e con un po' d'oro distribuito accortamente, il pubblico devoto, che era il suo pubblico, vinto d'ammirazione e commosso di pietà, non aveva agio di badare alle proporzioni e alla prospettiva. [1]

Da ultimo, incontro all'abside era rappresentata nell'attico l'Assunta (Fig. 6). Quel gruppo d'angeli (già ne conosciamo un altro della stessa famiglia dentro il frontone di san Giacomo) basterebbe alla riputazione di Mino. Con quelle faccie soavi, pieni di movimento e di vita, si librano nell'aria leggeri cantando le lodi della Vergine, e sollevando la mandorla entro cui è racchiusa la sua pesante figura. Lo svolazzo delle vesti, rattenute nella parte posteriore dalla fascia di cui abbiam parlato, è d'una morbidezza e d'una finezza che ha pochi riscontri nella scultura italiana. Ai due lati escono da due porticelle e stanno ritte in adorazione avanti all'Assunta due figure: da una parte un Santo che non so chi sia, dall'altra il cardinale d'Estouteville con due altri prelati della sua corte. Che quel cardinale sia lui non può dubitarsene, e perchè le forme corrispondono a quelle d'una medaglia già nota, [2] e pel suo stemma ricorrente sopra le colonne ai quattro angoli del tabernacolo. Dopo la morbidezza delle vesti e dello svolazzo degli angeli, è strano di

[1] I suoi artifici non ingannavano gl'intelligenti. Trovo adesso nelle *Facetie* del Domenichi (1584) il seguente aneddoto relativo a Mino. « Mino scultore, lavorando una statua di S. Paolo a papa Paolo secondo, l'assottigliò tanto che gliela guastò. Ora sendo sdegnato il papa, et contando ciò a m. Leon Battista Alberti, disse detto Messere che Mino non haveva errato, che questa era la miglior cosa che facesse mai. (Perciocchè egli era avvezzo a errare sempre) ». Probabilmente il fatto si riferisce non a Paolo ma a Pio II, e la statua potrebbe essere quella figura allampanata d'apostolo riprodotta nel mio precedente articolo al n. 2, che ora è indicata nelle Grotte vaticane col nome di san Giacomo Maggiore; ma poteva parere, ed essere forse, un san Paolo. Questo aneddoto, che ignoravo, potrebbe spiegar meglio la lotta con Paolo Romano, e l'aver Mino abbandonato i lavori del pulpito vivente ancora Pio II.

Altri potrebbe credere ch'esso si riferisca a Mino del Reame, e alla statua di san Paolo, allampanata anch'essa, ch'era avanti alla basilica vaticana. Ma resta ancora a provare l'esistenza di questo Mino; oltredichè quel *Mino scultore*, senz'altro appellativo, pare debba indicare il Mino conosciuto generalmente.

[2] V. Müntz. *Histoire de l'Art pendant la Renaissance. - Italie, Les primitifs*, p. 101.

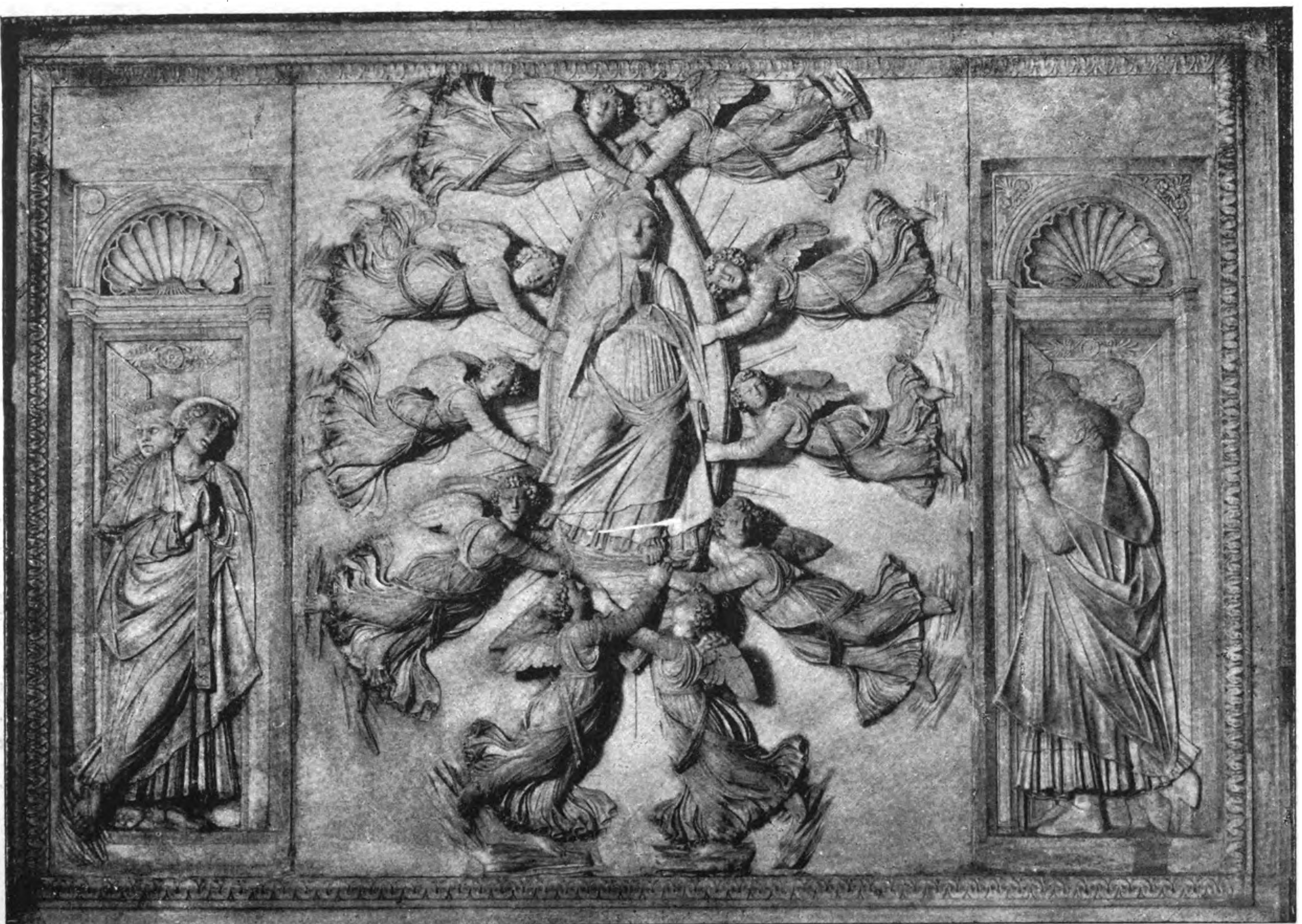


FIG. 6. — L'ASSUNTA DI MINO DA FIESOLE

vedere in queste figure schiacciate tornare le solite linee dure e i soliti angoli acuti, specialmente sotto il ginocchio. Nella figura del cardinale si noti la gamba che non posa in terra: male attaccata al fianco, essa è volta in fuori e pende come inerte. Questo non è un fatto accidentale ma costante nelle figure di Mino, specialmente in quelle schiacciate dentro le nicchie: si può vederlo anche nella figura del Santo che gli sta incontro, e anche meglio nel san Giuseppe della Natività, e in

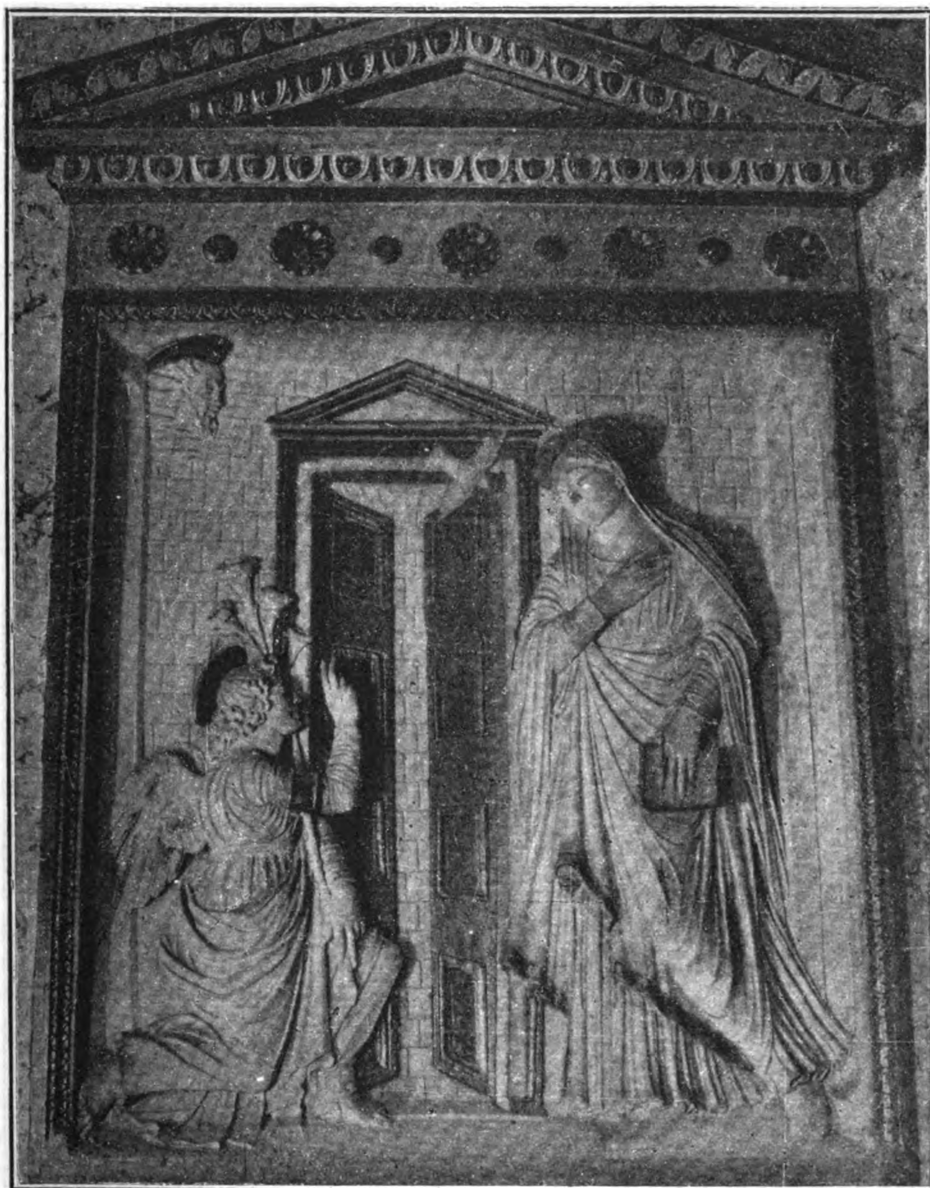


FIG. 7. — L'ANNUNCIAZIONE DI MINO DA FIESOLE

due degli angeli presso allo stesso santo; e questa nota caratteristica incontreremo anche in seguito, in lavori d'età diversa. Altre note invece sono caratteristiche dell'arte di Mino solo in questo periodo, come ad esempio il modo di accomodare le gambe e i panni sopra di esse, nelle figure siedute di faccia; le gambe formano due linee pressochè parallele, per lo più pendenti da un lato, o si allontanano nello scendere. Quando scolpiva questa madonna e i santi che vedremo tra poco egli

non aveva ancora trovato la forma geometrica dentro cui invariabilmente dispose le figure siedute nel suo ultimo periodo di Roma.

Le altre figure minori che adornavano il tabernacolo, non tutte eseguite colla stessa accuratezza, hanno però tutti i caratteri individuali dell'arte di Mino.

Nell'Annunciazione (Fig. 7) l'angelo inginocchiato, con un giglio nella sinistra, saluta la Vergine, che sta in piedi modestamente davanti a lui: il solito tipo di madonna, alquanto grossolana

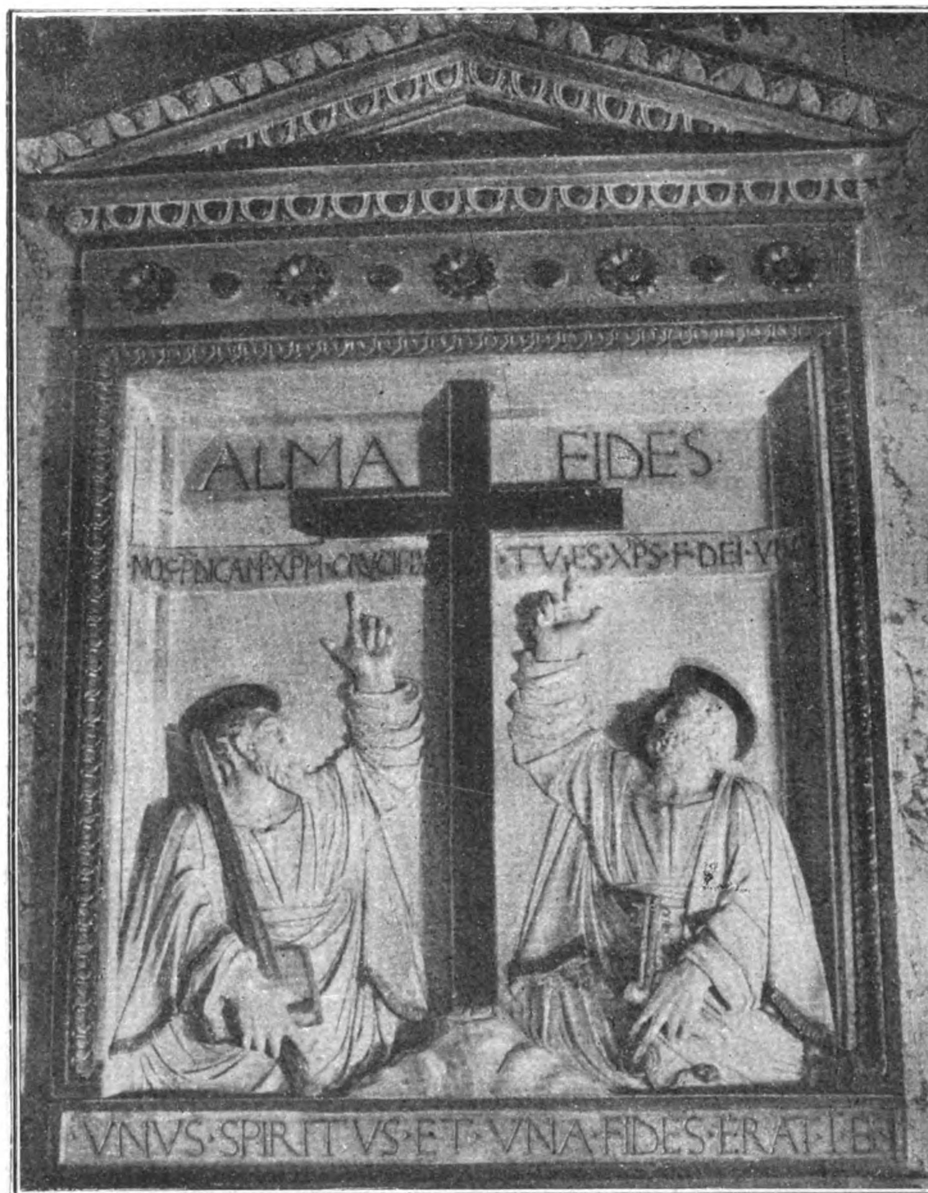


Fig. 8. — SAN PIETRO E SAN PAOLO A PIE' DELLA CROCE DI MINO DA FIESOLE

e materiale. Nel lato opposto, san Pietro e san Paolo, con impeto di fede, alzano energicamente il braccio verso la croce, attestando che Cristo è figlio del Dio vivente (Fig. 8). Nel quarto lato verso la tribuna, era la mezza figura del Redentore, che pare in qualche parte non finita (V. Valentini, tav. LXXVI). La destra è levata in atto di benedire, la sinistra è appoggiata su d'un volume aperto. Le sopracciglia sono fortemente gonfie, con un solco profondo nel mezzo che viene a cadere come un chiodo sul naso.

Nei tondi, intorno ai quattro bassorilievi sormontati dal frontone erano, come ho già detto, a due lati quattro santi Padri, dei quali do in saggio sant' Agostino e san Girolamo (Fig. 9, 10), e ai lati opposti gli emblemi degli Evangelisti, tra i quali ho scelto l'angelo (Fig. 11), una figura viva e slanciata, coi capelli svolazzanti al vento e una faccia dolce e graziosa, che tiene in mano un libro aperto. Non può imaginarsi espressione più soave nè maggior eleganza di linea.

Sopra ai capitelli posava un cornicione quadrato, su questo i putti grassocci che sostengono le armi del cardinale d'Estouteville ripiegate agli angoli, e sopra di essi otto santi schiacciati entro





Fig. 9, 10. — SANT'AGOSTINO E SAN GIROLAMO DI MINO DA FIESOLE

nicchie sottili. Il san Michele che calpesta il drago (Fig. 12), con faccia femminile, è figura senza forza, le gambe son bastoni, il braccio destro è assurdo. Sulla corazza e sui gambali sono scolpiti degli ornati. Le altre due figure (Fig. 13 e 14) san Lorenzo e santa Caterina, porgono il più evidente esempio della gamba male attaccata all'anca e volta in fuori come un ingombro inerte; il che si nota pure nel santo Stefano e in quasi tutte le altre figure dentro le nicchie. Nei tondi fra queste nicchie e il giro dell'arco, da un fondo a conchiglia uscivano le mezze figure d'otto profeti de' quali presento in saggio David ed Isaia (Fig. 15 e 16).



Fig. 11. — ANGELO DI MINO DA FIESOLE

Il Vasari, come abbiam veduto, non fa cenno di quest'opera capitale di Mino, e parla solo dell' « altare di marmo dove è il corpo di San Girolamo in Santa Maria Maggiore, con istorie di bassorilievo della vita sua, le quali egli condusse a perfezione » anche queste per ordine del cardinale francese. Il cardinale Montalto, poi Sisto V, per edificare la sua grande cappella del Presepio demolì la vecchia cappelletta di san Girolamo, e le sculture di Mino si ebbero per perdute. Nei recenti lavori edilizi di Roma, dovendosi demolire la parte anteriore del palazzo Strozzi, che ha l'ingresso incontro alla chiesa delle Stimate, per aprire il corso Vittorio Emanuele, uscirono

fuori dalla cappella di quel palazzo alcuni bassorilievi che per ordine del Comune passarono al Museo Industriale. È merito del mio amico Venturi l'aver riconosciuto in quei bassorilievi, rap-

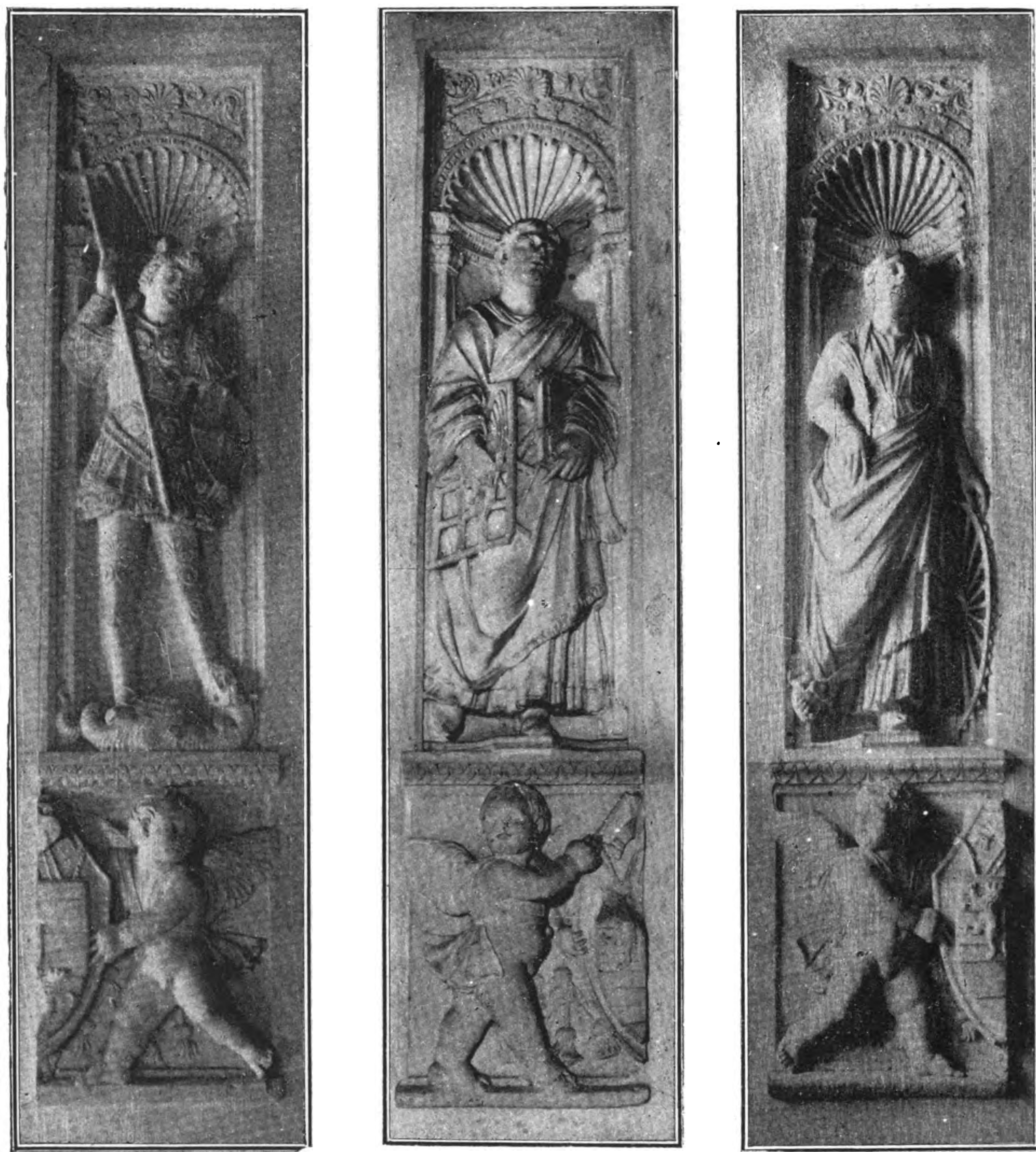


FIG. 12, 13, 14. — SAN MICHELE, SAN LORENZO, SANTA CATERINA DI MINO DA FIESOLE

presentanti appunto fatti della vita di san Girolamo, quelli eseguiti da Mino per Santa Maria Maggiore.[1] Come non può dubitarsi ch'essi sieno opera di Mino, quantunque come bene osserva il

[1] V. Anno I di questo *Archivio*, pag. 412. Per informazioni inesatte, il Venturi credette che quei bassorilievi provenissero dalle demolizioni della Villa Massimo.

Venturi, non delle sue migliori, così credo debbano appartenere allo stesso periodo dell'altar maggiore. Basti osservare nei quattro bassorilievi (V. vol. I° pag. 413, 414), la figura seduta di san Girolamo. In tutte quattro, dalle ginocchia aperte pende il manto a padiglione con motivo simile a quello usato in due degli apostoli nel pulpito di Pio II; i piedi si allontanano l'un dall'altro, e la veste si allarga a campana: il che è affatto contrario alla forma adottata posteriormente. Si osservi pure la figura col braccio in alto al n. 3, simile alla mezza figura del san Pietro riportata sopra alla Fig. 8.

In queste storie il rilievo è così basso che spesso Mino non ha trovato altro modo da esprimere la forma se non incidendo il contorno. Prescindendo dalla figura di san Girolamo, a cui Mino ha voluto dare proporzioni maggiori che alle altre affinchè meglio apparisca il protagonista, anche in queste storie si nota la solita prospettiva a rovescio nell'ingrandirsi delle persone di mano in



FIG. 15, 16. — DAVID E ISAIA DI MINO DA FIESOLE

mano che s'allontanano. Come strana imperfezione di forme, sono da osservare nella 2ª storia quelle due braccia sollevate simmetricamente a' due lati opposti, che non si sa da che parte vengano fuori; e nell'ultima storia c'è sul davanti un animale di cui non c'è esempio nella storia naturale. La vita di san Girolamo narra di un somaro rubato da briganti, e ritrovato e ricondotto al Santo dal suo fedele leone; ma vorrei credere che i somari fossero i due che son dietro e questo avanti fosse un camello, un dromedario, una bestia di cui Mino non conoscesse che il nome. Anche qui abbiamo nelle gambe di san Girolamo le solite pieghe incontrantesi ad angolo acuto. Infine, in tutte quattro è una scorrettezza di disegno e di modellatura da parere un lavoro d'improvvisazione; e nondimeno non fa difetto in esse il movimento e la vita, che manca nelle opere d'altri scultori più corretti; e nell'esecuzione delle barbe e d'altri particolari c'è una finezza ignota ad ogni scalpello, eccetto quelli di Desiderio e di Mino.

Vuole il Perkins che due statue femminili che fanno parte della collezione Dreyfus a Parigi, appartenessero all'altare di san Girolamo. Non posso dirne nulla, poichè non m'è riuscito fino ad ora di trovare alcun disegno nè descrizione di quest'altare.

Il gruppo delle opere eseguite nel soggiorno di Mino in Roma sotto il pontificato di Pio II, le statue degli apostoli pel pulpito, l'angelo del frontone di san Giacomo, il ciborio di S. Maria Maggiore e l'altare di san Girolamo, segnano un punto intermedio nello sviluppo artistico dell'autore. Accanto alla linea retta e all'angolo acuto, avanzo della sua maniera anteriore, di cui abbiam veduto un saggio caratteristico nel dossale della Badia, troviamo la linea più morbida e tondeggiante che vedremo nelle sue opere posteriori, accanto alle pieghe secche e angolose del cardinale d'Estouteville, lo svolazzo libero ed elegante degli angeli. Questi contrasti così vivi nella stessa

opera e talora nello stesso marmo si potrebbero credere derivanti dai vari artisti della sua bottega che lo aiutavano; ma le qualità esclusivamente individuali di Mino risultano talmente da ogni parte del suo lavoro da non lasciar dubbio del suo intervento diretto nel modello e nel finimento di esso. Nessun altro poteva imaginare le gambe penzolanti all' infuori, la prospettiva a rovescio, le sopracciglia rigonfie, le linee taglienti e simili altre caratteristiche, come nessuno possedeva le grazie ingenue, le delicate sfumature, le finezze vaporose del suo scalpello, di cui l'abilità apparisce anche nelle figure decorative e dove è più evidente la fretta dell'esecuzione. Benchè non sia facile farsi un'idea delle relazioni fra Mino e la sua bottega, certo è però che tutte le sue opere hanno l' impronta della sua singolare individualità. A spiegare nondimeno certi contrasti contemporanei nelle sue opere, non credo inutile l'osservazione ch'egli, secondo i diversi lavori, usava diverse maniere d'arte e pigliava, sarei per dire, un'intonazione diversa: così, p. es., anche in tempi lontani, troviamo nelle sue figure schiacciate la gamba penzolante e la piega secca; le figure ad alto rilievo o tonde posano, se non bene, almeno discretamente; agli angeli riserba le morbidezze e le carezze dello scalpello, e così di seguito. Ricorda in questo que' poeti i quali, secondo che scrivevano in lingua italiana o latina, sembravano cambiar anima, tanto diverso era il modo di concepire, di sentire e d'esprimersi nell'una o nell'altra lingua.

DOMENICO GNOLI

IL PALAZZO DEL COMUNE
IN BOLOGNA



I HA MEMORIA che l'antichissimo Palazzo del Comune di Bologna sorgesse nella piazza di Sant'Ambrogio, dove parimente ricordansi dei secoli XII e XIII parecchie scuole dello studio, quali quelle di Alberico e di Odofredo. Quella piazza o corte di Sant'Ambrogio, come allora chiamavasi, si apriva all'incirca dove ora sorge il campanile di San Petronio.

Qualche scrittore ha voluto asserire che il Palazzo nuovo del Comune fu incominciato nell'anno 1245, citando senza determinazione i *Memoriali* degli atti notarili, laddove questi non risalgono che al 1265.

Quanto alla parte sud-est dell'odierno Palazzo del Comune, detto volgarmente Palazzo d'Accursio, si hanno notizie sicure e ben precise, e parimente può dirsi dei lati del Palazzo sud, ovest e nord che ancora conservano l'aspetto fiero e fantastico di antico castello; così non è peraltro della parte del Palazzo che dalla porta principale va fino all'angolo che prospetta la fontana del Nettuno, e che parrebbe fosse stata parte originariamente destinata a Palazzo nuovo del Comune.

Intorno al fissare la data della prima costruzione di detto Palazzo nuovo gli scrittori sono in tale disaccordo fra loro, così incerti che non è possibile in tanta confusione stabilire date esatte. Se non che, non essendo questo il luogo per uno studio profondo storico e critico, basterà che invece di date io indichi i tempi diversi delle costruzioni, per quanto può rilevarsi dagli scrittori e dagli atti, per fornire al lettore un'idea esatta degli aspetti architettonici diversissimi e molteplici che ha presentato nei diversi tempi, e che oggidì pure presenta il Palazzo del Comune di Bologna.

Ritornando al Palazzo d'Accursio, si sa con certezza che nel 1287 il Sindaco e procuratore della parte ed università dei Geremei, ossia in altri termini il procuratore del Comune che in quel tempo era retto dalla fazione dei Geremei, acquistava dal famoso glossatore Francesco d'Accursio e da altro comproprietario il palazzo e la torre che già avevano appartenuto al celebre Accursio e dove questi assai probabilmente per lunghi anni aveva insegnato ai tanti scolari che in quel tempo accorrevano alla sua scuola da ogni parte d'Europa. Poco appresso il Comune acquistava pure la casa dei Guezzi contigua e paralella al Palazzo d'Accursio e le case de' Frenari situate dietro al Palazzo medesimo, e ciò per fabbricare un pubblico granaio affine di tenere abbondantemente provvigionata la città, spesso allora angustiata da terribili carestie.

Formatasi coll'acquisto di altre case appartenenti all'antica chiesa di Santa Tecla e poste

dietro quelle dei Guezzi una grande area quadrata, il Comune nell'anno 1293 pose mano alla fabbrica del Palazzo della Biada. [1]

Questo edificio volgarmente oggidì chiamato Palazzo d'Accursio, forma l'angolo sud-est dell'odierno Palazzo ed ha la facciata rivolta alla piazza maggiore. Reintegrato nel suo pristino tipo architettonico pel restauro di recente eseguito, e di cui dirò appresso, il Palazzo elevasi dal suolo metri 20 ed è lungo m. 32; ha un portico di sei grandiose arcate a sesto acuto sorrette da pilastri accoppiati a semi-colonne, costruiti gli uni e le altre di macigno e di mattoni a zone alternate; i pilastri sono sormontati da un toro ove nasce il peduccio e le colonne da capitelli cubici semplicissimi. Gli archivolti sono costruiti a due dossi di mattoni in lista rientranti, in mezzo ai quali gira un listello egualmente di mattoni tagliato a piccole punte di diamante. Il portico, largo oltre quattro metri, ha un soffitto di legno sorretto da grosse e spesse travi che poggiano sopra mensole parimente di legno e assai sporgenti. Questo portico era come il vestibolo di una vasta piazza coperta formata di sette fila di grandi arcate parallele che aprivansi nella parete del portico ed estendevansi sotto tutto il fabbricato.

Quelle sette fila di arcate per un verso e di sei ora, ma in antico sette, per l'altro posavano sopra pilastri ottagoni di una grandiosa semplicità. Tale piazza coperta di quarantanove arcate serviva pel mercato del grano; ora chiusa malauguratamente da ogni parte serve di caserma e di magazzeno ai civici pompieri.

Al disopra del portico si elevano due piani ciascuno con sei finestre esse pure archiacute e di apertura assai larga in rapporto coll'altezza. Attorno alle finestre gira un fascio di nervature, di più la ghiera dell'arco è decorata di una fascia di mattoni tagliati a disegni geometrici. Una cornice a gruppi rastremati di mattoni ed una merlatura gigliata coronano l'edificio, che si presenta grandioso e severo nella semplicità che ne ricorda la primitiva destinazione.

La torre del Palazzo si innalza nel fianco sud, e la sua base forma parte della parete del portico; modificata ed alzata maggiormente nel 1444 e nel 1493; essa non conserva più il primitivo suo tipo architettonico. Questa torre peraltro si può con sicurezza asserire essere la medesima che apparteneva al Palazzo d'Accursio, sia perchè s'innalza nel luogo indicato dai documenti che descrivono il Palazzo, sia perchè non può supporsi che la torre primitiva sia stata demolita per dare posto ad altra consimile nel luogo stesso.

Questa è la sola parte, forse, che rimane dell'antica abitazione d'Accursio; infatti risulta dai documenti [2] che la casa degli Accursii e quella dei Guezzi, contigue ed entrambi sulla piazza, erano diverse di dimensioni, come ne fa fede il diverso prezzo di compera, laddove presentemente si ha una sola e grandiosa facciata del declinante secolo XIII.

Se si fosse conservata la casa di Accursio, si avrebbero traccie di architettura più antica, giacchè è a credersi che la casa di Accursio sia stata costruita nella prima metà del 1200, sapendosi che nel 1260 Accursio si ritrasse a vivere nella sua villeggiatura della Riccardina. Inoltre il Palazzo della Biada presenta tutto l'aspetto grandioso di un edificio pubblico, laddove le case più signorili di quel tempo in Bologna avevano il portico fatto di travi sostenuti da alti pilieri di legno, ed erano basse ad un solo piano oltre il piano terreno. [3] Di tali abitazioni sono rimasti interessanti esempi, bellissimi quello delle case Isolani in via Mazzini e l'altro della casa Grassi in Via Marsala.

Il Palazzo della Biada nel 1301 era certamente compiuto; ce lo accerta il fatto che i Bolognesi in quell'anno, volendo testimoniare la loro riconoscenza a Papa Bonifacio VIII pel giudizio dato in loro favore sul dominio dei castelli di Bazzano e Savignano, fecero collocare nella facciata del Palazzo medesimo, sotto un baldacchino, una statua di rame dorato di quel Papa, opera di Manno orefice. Questa statua rimase al suo posto fino a quando, alla fine del secolo scorso, ne fu inopportunamente rimossa per essere conservata da prima nel museo presso l'Università ed ora al museo Civico.

L'anno 1336 il Palazzo della Biada ebbe una più nobile destinazione; esso fu assegnato quale

[1] Giovanni Gozzadini. *Il Palazzo detto d'Accursio*. Vedi Atti e memorie delle Deputazioni di Storia Patria per le Romagne, vol. I, serie III.

[2] Documenti pubblicati dal conte Gozzadini nell'opera citata.

[3] G. Gozzadini, *op. cit.*

residenza degli Anziani dal Consiglio dei Seicento, il quale in pari tempo decretava che i medesimi dovessero stare rinchiusi nella loro residenza durante i due mesi del loro governo. [1] Tale residenza ebbero gli Anziani fino all'anno 1797, quando vennero meno gli antichi ordini e con essi gli ultimi avanzi del reggimento bolognese.

È a ritenersi che presso a poco negli anni indicati sopra si dipingessero gli ornamenti policromici di cui si sono scoperte traccie nelle cornici delle finestre. Da tali avanzi si può arguire



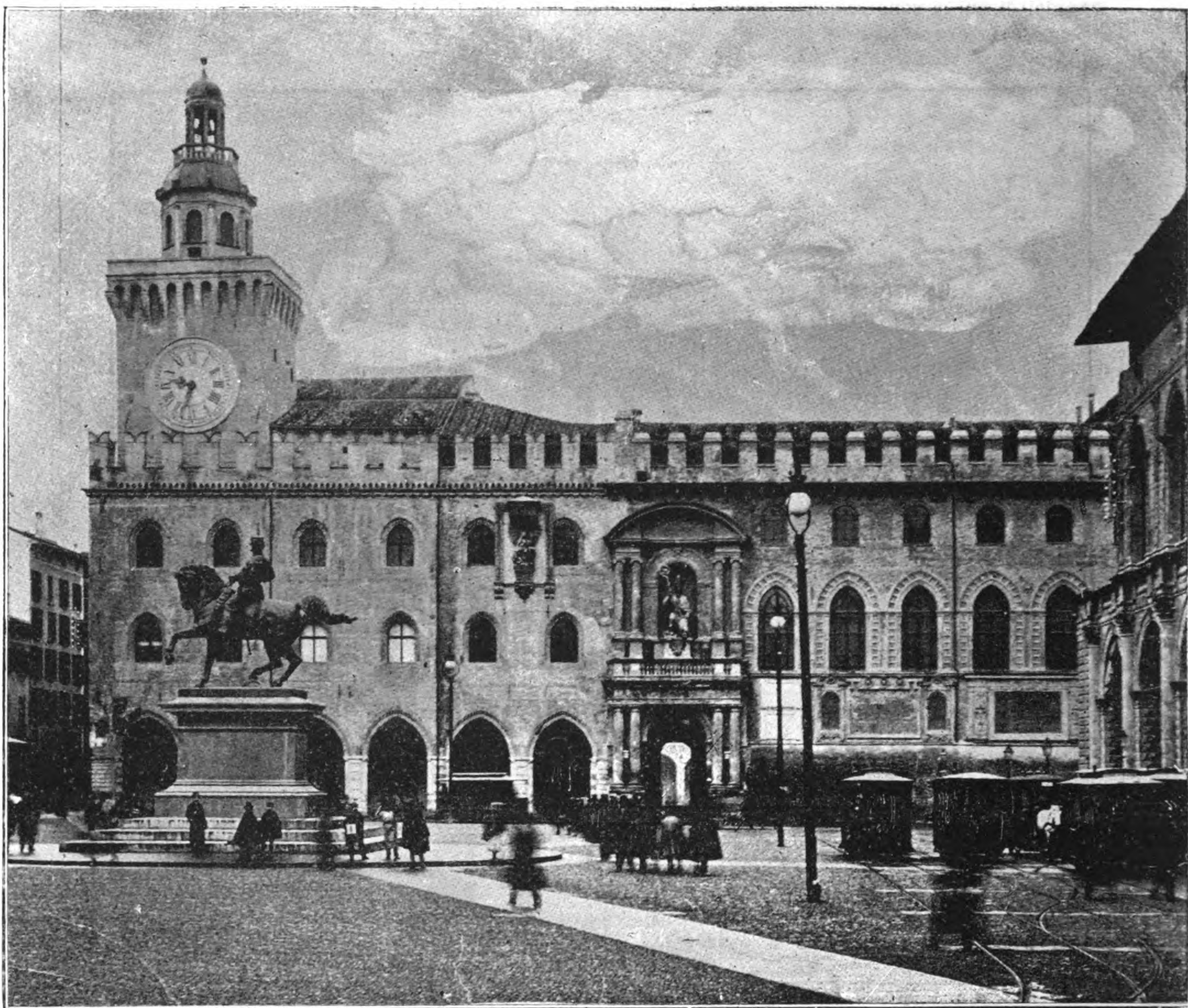
PALAZZO DEL COMUNE IN BOLOGNA
(prima dei restauri 1876-1888)

che quella pittura a disegni geometrici di tipo giottesco dovea certamente dare vaghezza ed eleganza maggiore alla facciata del Palazzo.

Quanto all'altra parte del Palazzo che prospetta la piazza Vittorio Emanuele pare (così dico giacchè sono, ripeto, grandissime le incertezze e la confusione degli scrittori al proposito), che essa pure fosse incominciata in sul finire del XIII secolo, acquistando poi solamente nel secolo XV l'aspetto architettonico che oggi conserva.

[1] Umberto Dollari. *Dell'Anzianato nell'antico Comune di Bologna*, Bologna 1887.

Diversi cronisti e storiografi ricordano che nel 1339 Taddeo Pepoli signore di Bologna collocò solennemente a suon di pifferi un anello d'oro nel canto del Palazzo dalla parte della via Cavallara, che in quel tempo lo divideva da quello della Biada. L'*Historia Miscella* [1] riferisce che con tale



PALAZZO DELLE BIADE (1273) — PALAZZO DEGLI ANZIANI (1425)
(restauri dal 1876 al 1888)

atto volle darsi inizio al Palazzo; il Ghirardacci [2] scrive che con esso volle solennizzarsene il compimento, da ultimo l'Alidosi, [3] che a me pare in questo caso il più attendibile, scrive che in quell'anno si incominciarono i fondamenti non già del Palazzo, ma di una aggiunta destinata ad

1 *Historia Miscella bononiensis di fra Bartolomeo della Pugliuola* pubblicata da Lodovico Muratori. Col. 380 D.

2 GHIRARDACCI. *Historia di Bologna*, vol. II, pag. 149.

3 ALIDOSI. *Instruttione delle cose rotabili di Bologna*, pag. 115.

ampliarlo dalla parte del Palazzo della Biada; e conseguentemente ricorda che nel 1340 i due Palazzi, prima divisi fra loro dalla predetta via, furono insieme riuniti. Ma non giova che più mi intrattenga su questi particolari, giacchè nel Palazzo dell'architettura di quel tempo nulla ci resta.

Dal 1365 il Cardinal Grimoardi (Androvino) fratello di Papa Urbano V, essendo vicario in Bologna, cinse di grosse mura merlate e di torrioni l'area occupata dall'odierno Palazzo del Comune, tranne che dalla parte sud e dal lato della piazza Maggiore occupati dai due edifici più volte ricordati. Dinanzi ai Palazzi, a quel tempo già riuniti, lo stesso cardinale fece scavare una fossa ed immettervi un corso d'acqua; un ponte levatoio dava accesso al cortile.

Il conte Gozzadini nella sua precitata memoria asserisce che in quel tempo furono parimente costruiti i muri a scarpa lungo la facciata dei due Palazzi, così che fino d'allora sarebbe stato otturato il portico del Palazzo della Biada; l'Alidosi scrive invece che quel muro fu costruito nel 1446. A me pare che debba ritenersi giusta l'asserzione del conte Gozzadini, sia perchè la costruzione di quel muro a scarpa e la conseguente chiusura del portico si annettono strettamente al concetto avuto dal cardinale Grimoardi di ridurre ad una grande e sicura fortezza l'intero Palazzo, sia ancora perchè l'accesso al portico dopo le costruzioni del 1365 non era più praticabile per il fossato scavatovi dinanzi. Comunque sia stato, egli è certo che alla metà del XV secolo le belle arcate ogivali del portico erano già chiuse.

Una data importante assai nella storia artistica del Palazzo Comunale è l'anno 1425.

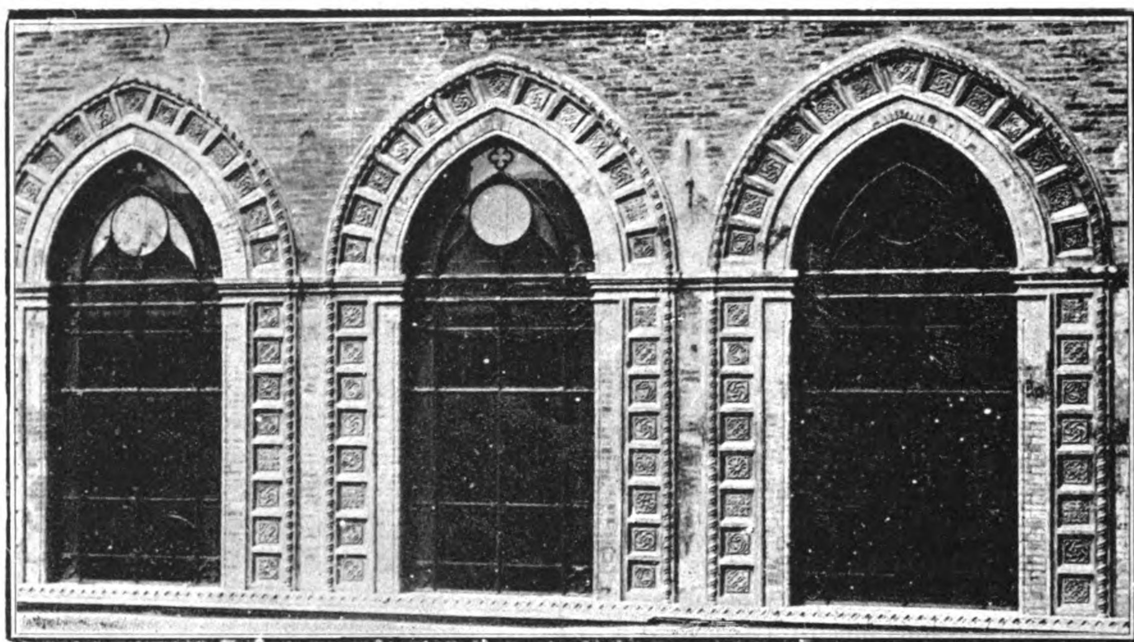
In quell'anno infatti furono costruiti la bellissima facciata, che anche oggidì si ammira accanto a quella del Palazzo della Biada, e i due lati est e nord del cortile coi nobili e spaziosi loggiati; la terza loggia ad ovest fu compiuta soltanto nel 1509, seguendosi tuttavia rigorosamente lo stile degli altri due lati.

In quel medesimo anno 1509 furono costruite le due grandi rampe a cordonata, opera di Bramante, che permettono di accedere anche a cavallo agli appartamenti dei piani.



STATUA DI BONIFACIO VIII
(nella casa delle Biade - Opera di Manno orefice)

L'edificio di maniera tedesca è di architettura assai pregevole; la facciata incomincia con un muro a scarpa che ergesi per circa cinque metri; elevasi di poi il muro verticalmente per altro poco fino ad una cornice su cui basano gli ornati delle otto grandi finestre del primo piano. Esse finestre sono di forma archiacuta, snelle ed eleganti, ornate tutt'attorno di formelle di terra cotta a figure geometriche combinate, di finissimo lavoro. L'una finestra si apre sì daccanto all'altra da non lasciare spazio veruno fra ornato e ornato, ciò che rende assai elegante l'intera facciata. Un esempio di così ricca e graziosa ornamentazione delle finestre trovasi ancora nell'edificio della Mercanzia, o Fòro dei Mercanti, se non che in tale edificio anche il vano delle finestre è chiuso da trafori e colonnette di marmo. Che siano state di tal guisa ornate in quel tempo anche le grandi finestre del Palazzo Comunale? Non so che mai siasi trovato indizio alcuno per poterlo con verosimiglianza asserire, nè mi consta che esistano dati che escludano nell'architetto l'intenzione di porvi i trafori di marmo.



PALAZZO DEGLI ANZIANI (1425)

(finestre di mastro Fioravante)

Altre otto finestre assai più piccole apronsi nel piano superiore di forma piuttosto quadrata e ad arco scemo. Al disopra di tali finestre si protende un ballatoio costruito in lastre di macigno poggianti sopra moltissime mensole pure di macigno; una merlatura chiusa corona finalmente l'edificio.

Rispetto alla porta principale è da credersi che fin da quando i due Palazzi furono insieme riuniti si aprisse nel luogo stesso che ora, e cioè, dove prima passava la via Cavallara; con certezza poi può affermarsi non rimossa dopo le costruzioni del 1425.

Quando il card. Grimoardi fortificò l'intero Palazzo sappiamo che all'entrata principale fu posto un ponte levatoio; ma qual forma diedesi alla porta, e come fu ornata nella ricostruita facciata del 1425? Non ne rimangono traccie nè ricordi dopo che sotto il pontificato di Giulio III ne fu cangiata affatto la forma; soltanto ci è rimasto ricordo che nel 1508 alla porta fu posta una saracinesca di legno foderata in ferro per maggiore difesa del Palazzo, e che sopra la porta sporgeva una ringhiera sulla quale nel 1506 fu collocata una statua di stucco di Giulio II infranta poi nel 1511 in occasione del ritorno di Annibale Bentivoglio. L'ornato della porta ancora

esistente fu costruito alla metà del secolo XVI per opera di Galeazzo Alessi; si compone di quattro grosse colonne d'ordine toscano che si ergono sopra due altissimi zoccoli, le colonne reggono un maestoso architrave ornato di triglifi e di metope, e sull'architrave un balaustro forma il balcone.

Del 1580 poi fu innalzata al di sopra della ringhiera la grande e non bella ancona che oggi pure conservasi, otturando per tal guisa certamente una o più finestre archiacute del Palazzo. Questa ancona fu costruita per contenere la grande statua in bronzo del Papa bolognese Gregorio XIII, opera condotta con larghezza da Alessandro Minganti scultore bolognese, salutato da Agostino Caracci per quella sua maniera di modellare come un *Michelangelo incognito*.

I loggiati del cortile apronsi in grandi archi compressi poggianti sopra grossi pilastri ottagoni di mattoni visti, coronati da ricchi capitelli in macigno, in cui è scolpita una vaga flora di cardi e rosolacee che fanno contorno ad alcuni scudetti dai quali furono, alla fine del secolo scorso, tolti gli emblemi araldici.

Molte analogie fra questo Palazzo e quello della Mercanzia, bell'edificio della prima metà del secolo XV, fanno ritenere le due fabbriche opera dello stesso architetto Mastro Fioravante [1] padre di quell'Aristotile che divenne celebre ai servigi del Duca di Milano per le sue opere di regola dei canali lombardi, e che lavorò nel Kremlino di Mosca.

Se non che mentre il Palazzo Pubblico è opera certa di Fioravante non può attribuirglisi con sicurezza il Palazzo della Mercanzia. Dicevo certa la prima opera perchè Iacopo della Quercia (1428), allora in Bologna ed occupato a scolpire gli ornamenti della porta principale della chiesa di San Petronio, scriveva a Bartolomeo di Gio. Ciechi a Siena: *Qui in Bologna è un Maestro il qual si chiama Fioravante quale à fatto un palagio belissimo al Cardinale e Lechato in Bologna, molto ornato* ecc. [2]

Continuando a dire delle vicende del nostro Palazzo Comunale aggiungerò che si ebbe fino da quando si costruì la facciata nel 1425, o non molto appresso, il concetto di unificare i due edifizii con una sola facciata; infatti come erasi già da tempo costruito il muro a scarpa alla base di entrambi gli edifici, così parimente si prolungò anche al disopra del Palazzo della Biada il ballatoio in macigno e la merlatura, che coronavano la parte nuova del Palazzo.

Per certo era intendimento di chi reggeva in quel tempo il Comune di proseguire il coordinamento delle due facciate, il che per altro mai si verificò, ritengo per cagioni economiche.

In una pittura del Cignani, esistente nella sala del Palazzo detto Farnese, che rappresenta l'ingresso di Paolo III in Bologna, vedesi dipinta, come se fosse condotta a termine, l'unificazione del Palazzo, la qual cosa dimostrerebbe che anche nel secolo XVII l'idea non era del tutto abbandonata.

Nel 1444 fu fatta innalzare la torre dell'orologio o, per dire più esattamente, fu costruito il torricino per collocarvi la campana alla cima della grossa torre già esistente nel Palazzo della Biada, e fu dato incarico a Giovanni di Evangelista da Piacenza ed a Bartolomeo di Gnudolo orefici di fare l'orologio che soltanto nel 1451 fu compiuto.

Interessantissima è la descrizione che dell'orologio dà il rogito del contratto avvenuto fra gli Anziani e gli artefici. [3] La sfera, entro un quadrato, doveva suddividersi in più circoli destinati a comprendere le indicazioni delle ore, dei mesi e delle variazioni della luna; ai quattro angoli del quadrato dovevano sporgere le immagini degli evangelisti, scolpite, dipinte e dorate. Era inoltre stabilito che al disopra della sfera sporgesse una grande mensola all'intorno ornata di figure di angioli scolpite in legno, esse parimenti dipinte e dorate, e che sulla mensola sedesse una statua della Vergine col putto. Dinanzi a questa, uscendo da una piccola porta aperta da un lato della statua, dovevano al battere della campana passare le figure dei Re Magi precedute da statuette di angioli suonanti chi la tibia e chi il cembalo, fermarsi in atto di omaggio, e rientrare per altra porticina consimile aperta dall'altro lato della statua. Finalmente era convenuto che più in alto, in mezzo ad una raggiera dorata, si ponesse la figura del Padre Eterno contornata dalle statue di

[1] Corrado Ricci. *Guida di Bologna*, pag. 97.

[2] *Archivio del Duomo di Siena.*

[3] B. Podestà. *I primi oriuoli pubblici in Bologna.* V. Atti e memorie delle Deputazioni di Storia Patria per le Romagne. Serie I, Anno VIII.

alcuni santi protettori della città. Queste ultime statue dovevano essere eseguite in legno o in terra cotta. Un torricino di mattoni doveva sorgere in cima per racchiudere la campana e doveva essere ricoperto di piombo e portare alla sommità un vaso di rame dorato.

Questo orologio completato, come dissi, soltanto nel 1451 ebbe a soffrire gravi danni in occasione dei fuochi d'artificio che si fecero per l'esaltazione al Pontificato di Papa Alessandro VI nel 1492; il torricino fu incendiato da un razzo, e l'orologio e gli ornamenti, nella maggior parte costruiti in legno, rimasero o distrutti o guasti assai.

Nel seguente anno 1493 al torricino della campana fu disgraziatamente sostituito il cupolino sostenuto da otto colonne di macigno che anche presentemente si vede;[1] le statue e gli ornamenti furono soltanto in parte rifatti o riaccomodati, così che nei secoli posteriori non ricordansi che le statue della Vergine e dei Re Magi, che rimasero al posto primitivo fino a che nell'anno 1796, guastatosi il meccanismo, ne furono per sempre rimosse. Quanto all'antica sfera, fu nel 1775 malauguratamente modificata aggiungendovisi anche all'intorno certe statue ed ornati in cotto barocchi, tolti poi nei restauri del 1888.

Il Palazzo della Biada aveva già nella prima metà del secolo XV perduto gran parte del primitivo suo aspetto, alla metà poi del secolo XVI può dirsi che non ne restasse più traccia. Il portico otturato, la merlatura antica sostituita dalla merlatura e dal ballatoio simili a quelli della facciata del 1425, le finestre archiacute murate o guaste per dar luogo ad altre finestre di dimensioni e forme affatto diverse, immagini e lapidi poste nella facciata, la maggior parte senza riguardo alcuno agli antichi ornamenti, avevano interamente deturpata la severa facciata del Palazzo della Biada.

E giacchè ho accennato alle immagini ed alle lapidi collocate in quella facciata non posso restarmi dal ricordare l'immagine della B. V., opera pregevolissima in terra cotta di Nicolò dell'Arca posta nel 1478 in sostituzione di altra immagine fatta collocare da Annibale Bentivoglio nell'anno 1443 a ricordare la vittoria ottenuta dal popolo bolognese contro Luigi Dal Verme.

La statua della Vergine seduta, col bambino fra le braccia, poggia sopra un elegantissimo capitello ed è contornata da una cornice pure di cotto e ricoperta da un piccolo baldacchino. Per l'antica sua doratura questa statua fu creduta di bronzo dal Vasari; essa conservasi ancora al suo posto non ostante che la sua cornice si sovrapponga in parte alle cornici di due delle antiche finestre, essendosi con ragione temuto dal restauratore del Palazzo della Biada che avesse potuto guastarsi nella rimozione. Essa forma così uno degli ornamenti più belli del nostro Palazzo Pubblico.

Fra le lapidi noterò quella grandissima di macigno, già dorata, posta nell'anno 1530 a ricordare che dalla finestra, che le stava a destra, era uscito l'imperatore Carlo V per recarsi, attraversando un lungo ponte per l'occasione costruito, alla chiesa di San Petronio dove da Clemente VII ricevette la corona imperiale. Questo monumento storico importantissimo è stato tolto negli ultimi restauri dalla facciata del Palazzo e collocato sotto il loggiato del cortile.

Come la facciata del Palazzo della Biada, così l'altra costruita nel 1425 era destinata a subire ogni sorta di manomissioni. Ho già ricordato come sotto i pontificati di Giulio III e di Gregorio XIII fosse eretto l'ornato che contorna la porta e che la sovrasta; nello stesso secolo fu tagliata parte del muro a scarpa che è alla base del Palazzo per dar posto ad una finestra elegantemente ornata, credesi, da Sebastiano Serlio; finalmente nel 1585 tutta intera la facciata, che fino a quel tempo era stata a mattoni visti, fu intonacata[2] e vi vennero a mano a mano dipinte immagini sacre, o stemmi od allegorie in memoria di avvenimenti pubblici o, più spesso, di qualche più o meno illustre personaggio. Le merlature di tutto il Palazzo subirono la sorte comune alle merlature che ancora conservavansi a quel tempo, furono, cioè, ricoperte dal tetto. Nei secoli XVII e XVIII fu poi compiuta interamente la deturpazione del Palazzo; si chiusero le maestose finestre del Quattrocento, se ne aprirono altre quadrate e rettangolari dove che fosse, a seconda che la comodità dei locali interni richiedeva, tagliandosi senza riguardo alcuno gran parte degli ornati in cotto già descritti.

[1] G. GUIDICINI. *Cose notabili della città di Bologna.* Vol. II, pag. 351.

[2] GHISELLI. *Memorie antiche manoscritte di Bologna.* T. XIV, pag. 104. Bibl. della R. Università di Bologna.

Nella parte poi del Palazzo che, come dissi, aveva aspetto di castello, il lato di levante nel 1585 fu cambiato in un grandioso Palazzo pel cardinal legato, lasciandosi per altro sussistere la parte inferiore delle antiche costruzioni, per cui anche oggidì si scorgono gli avanzi di un antico ballatoio merlato che conservano ancora traccie assai visibili dell'antica policromia in bianco e rosso, colori del Comune di Bologna.

Alla rimanente parte del Palazzo, cui furono tolte o coperte le merlature ed intonacati i muri, si addossarono edificii minori fra cui una lunga serie di botteguccie costruite tutt'attorno fra gli spazi intercedenti fra torrione e torrione. Il cortile fu la parte meno guastata, se se ne eccettui il lato, privo di portico, formato dal fianco del Palazzo della Biada, che il card. Farnese nel 1661 pretese di adornare con una facciata nello stile del suo secolo architettata da Paolo Canali.

È inoltre a ricordarsi che fino all'anno 1581 il Palazzo Comunale fu riccamente ornato da memorie, da lapidi e da moltissimi stemmi alla guisa di tanti edificî pubblici italiani. Uno stolto decreto del Senato, provocato da invidie e da piccole gare personali fra i Senatori, stabilì coll'autorizzazione del Papa che fossero rimossi dal Pubblico Palazzo tutti gli stemmi e tutte le memorie di privati, e che mai altri ne fossero collocati in avvenire.[1] Nell'anno 1797 dagli stemmi di Papi, Cardinali e Legati, che ancora sussistevano, furono barbaramente tolti gli emblemi araldici in omaggio alle nuove idee venute di Francia. Così pure nello stesso anno, per salvare la statua di Gregorio XIII, si adottò il temperamento di cambiarla in una statua di San Petronio protettore della città, sostituendo alla tiara una sgraziata mitra ed appoggiando al braccio del Papa un enorme pastorale di bronzo, come vedesi anche al presente.



MADONNA DI NICOLÒ DALL'ARCA

È così che dopo avere subito tante infauste vicende fino a pochi anni or sono il nostro Palazzo Civico era ridotto in tale stato miserando, da destare disgusto in quanti hanno il culto della storia e dell'arte.

Nel 1876 finalmente si pose mano a restaurare la facciata costruita nel 1425; se ne tolse l'intonaco, si riaprirono le grandi finestre archiacute; si chiusero l'altre aperte a capriccio, si riattarono gli ornati e si tolsero quegli ornamenti e quelle pitture, che non avendo pregio nè artistico nè storico, deturpavano la facciata; la merlatura restò tuttavia ricoperta dal tetto.

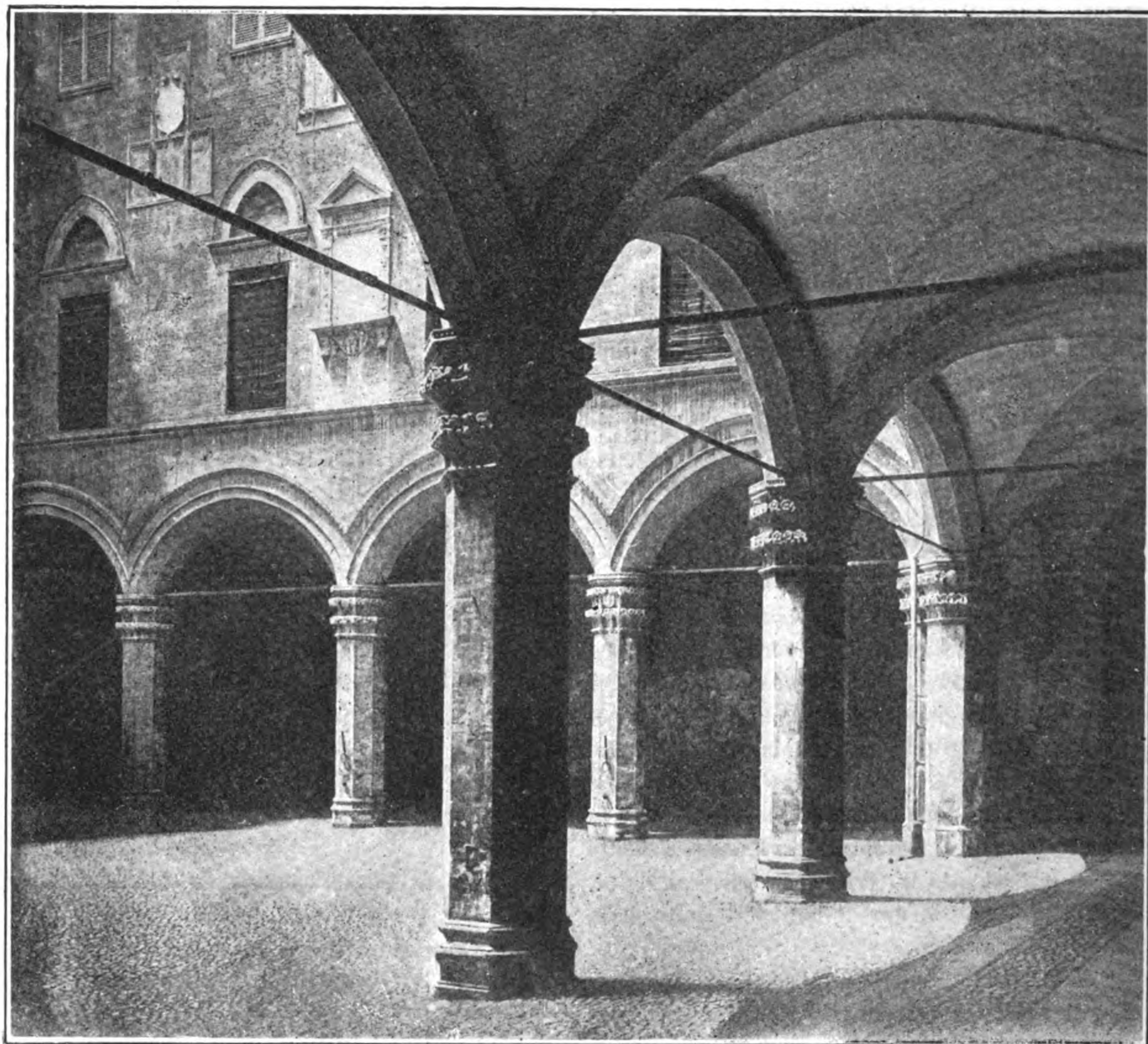
Nell'assieme il restauro apparve commendevole, e fu eseguito dall'ufficio municipale di edilità.[2] Un lavoro poco riuscito furono i telai in ferro delle finestre disegnati più con quel fare ad imitazione di stile gotico che usavasi quando al finire della prima metà del secolo tornò di moda l'arte ogivale, di quello che sulle traccie di esempi sincroni.

[1] Francesco G. Cavazza. Della statua di Gregorio XIII sopra la porta del Palazzo Pubblico in Bologna. Pag. 34.

[2] L'ufficio tecnico di edilità era in quel tempo diretto dal Comm. Antonio Zanoni; presiedè all'esecuzione dei lavori l'ing. Massimiliano Rosa.

Negli anni seguenti si restaurarono i lati ovest e nord del palazzo; furono atterrate molte delle botteguccie e catapecchie che vi erano state addossate, e, levato l'intonaco, ritornarono alla luce i mattoni testimoni in altri tempi di tante e tante vicende; ma non furono ricostruiti i merli nè riaperti i ballatoi merlati.

Nell'anno 1879 mentre facevasi non so quale lavoro, nell' androne interno, che anticamente era il portico del palazzo della Biada, si scopersero per intero i pilastri e gli archi del porticato dei quali alcune traccie leggevansi di sotto i recenti intonachi.



PORTICO DEL PALAZZO DELLA BIADA

Si completarono allora gli assaggi dalla parte interna e ne venne alla luce tutto il porticato. Questi assaggi ben presto si estesero alla facciata, onde furono rinvenute tutte le traccie delle finestre della prima costruzione, e ne nacque un generale desiderio di vedere in breve restaurata o, dirò meglio, ripristinata l'antica facciata.

A riguardo di tale restauro si divisero i pareri nel pubblico; alcuni volevano che si aprisse il porticato, togliendo all'esterno il muro a scarpa, gli altri che si restaurassero gli archi ed i

pilastri del porticato solamente nell'interno restaurando dal lato esterno unicamente la parte superiore della facciata.

A parer mio volendosi pur lavorare intorno al palazzo della Biada due sole erano le vie da scegliere: o condurre a termine ciò che i nostri antichi del secolo XV avevano divisato ed in alcune parti anche compiuto, cioè, il coordinamento della facciata del palazzo della Biada coll'altro vicino, ovvero ritornare l'edificio interamente al suo primitivo aspetto del secolo XIII riaprendone le finestre e il porticato, e ricostruendo l'antica merlatura trascurare l'iniziato tentativo del secolo XV. Questo secondo metodo non poteva essere impedito dal timore di distruggere cose pregevoli rispetto alla storia od all'arte. L'uniformare le due facciate avrebbe per avventura giovato ad un effetto d'insieme del palazzo, il ripristinare il palazzo della Biada avrebbe rinnovato un tipo architettonico storicamente ed artisticamente importante. Il temperamento di restaurare all'esterno soltanto le finestre senza riaprire il porticato, conservando unite le due facciate nella base e nel coronamento, avrebbe, a mio parere, prodotto una vera bruttura; fu dunque savio partito la riapertura del portico.

I lavori vennero affidati all'egregio e colto architetto prof. Raffaele Faccioli il quale restaurò il porticato e la facciata rimettendoli nel pristino stato, e tolse dalla merlatura dei due palazzi il tetto rifacendo le teste dei merli secondo un tipo suggerito da qualche avanzo che ne durava. Lasciò peraltro ricorrere sulle due facciate la merlatura ed il ballatoio del 1425. Stimandosi compiuto di tal guisa il restauro, il palazzo della Biada fu scoperto nella primavera del 1888.

Per tal modo si era seguito il concetto della ripristinazione rispetto alla riapertura del porticato ed al restauro di una parte della facciata, non lo si era seguito rispetto al coronamento, nè l'effetto pareva adeguato al desiderio dei conoscitori. Sopra un tipo di merlatura rinvenuto nel fianco sud del palazzo si rifece tutta la merlatura della facciata restaurata, sostituendo al ballatoio di macigno una semplicissima cornice di mattoni a gruppi rastremati; per tal modo il restauro fu ultimato.

Ridonando il pristino aspetto al palazzo della Biada si sono formate due facciate distinte, a dividere le quali sorge la grande mole della porta e della soprastante ancona.

Il restauro del palazzo della Biada può dirsi nel suo complesso ottimamente riuscito; se non che avrei amato vedere restaurate, e in parte rinnovate, le pitture di cui si hanno evidentissime traccie negli ornati delle finestre le quali avrebbero tolto quell'aspetto severo e, direi, alquanto rozzo della facciata, senza nuocere allo stile per essere la medesima opera della prima metà del secolo XIV, eseguita quando il palazzo della Biada divenne la residenza degli Anziani. Se poi non si voleva rinnovare la policromia, si poteva almeno procurare che il muro e gli ornati acquistassero una tinta armoniosa da poichè il colore del tempo era scomparso inevitabilmente nel risarcimento murario. So peraltro che questo ulteriore finimento era anche nel desiderio dell'egregio architetto.

Quanto alla torre dell'orologio era stato proposto di sostituire al cupolino del 1598 un torricino quadrato, ma nel fatto il restauro fu limitato a togliere gli ornati barocchi dell'orologio e l'intonaco del muro, e non fu male, giacchè quel torricino presenta un tipo di architettura della prima rinascenza piuttosto interessante.

Peraltro potevasi, forse, rispettare l'avanzo della piccola ancona da cui uscivano anticamente i Re Magi e l'ampio riquadro in cui già si incastrava la grande mostra del secolo XV.

Da molti e con molta insistenza erasi parimenti proposto di togliere l'ornato della porta del palazzo e la statua di Papa Gregorio, per potere dare alla medesima porta forma archiacuta meglio armonizzante colla architettura di maestro Fioravante.

Altra volta ebbi ad esprimere opinione contraria ad una simile proposta.[1] Anzi tutto preme ricordare che l'ornato sovrastante alla porta e statua del Papa costituiscono un monumento storico di non lieve importanza eretto per onorare un cittadino bolognese che fu illustre non soltanto perchè Papa, e che ebbe fra gli altri vanti la sorte di dare il proprio nome alla riforma del calendario che tanto interessava il mondo civile. E col Papa ancora quel monumento ci ricorda un periodo, se non fortunato, memorando per Bologna quale fu il Pontificato di Gregorio XIII, durante il quale tanti bolognesi salirono alle più eminenti cariche civili ed ecclesiastiche.

[1] *Opus. cit.* pag. 6.

Nè questa è la sola, nè la più forte ragione che impedisca di rimuovere quell'ornamento, giacchè qualora si provvedesse a collocare in altro conveniente luogo del pubblico palazzo la statua di Papa Gregorio non si dovrebbe esagerarne l' importanza storica fino a renderla ostacolo insormontabile alla sua rimozione.

Se non che rimosso tutto l'ornato della porta si troveranno traccie tali dell'antica da segnalarne all'architetto restauratore la primitiva forma? Credo che non sia possibile il rintracciare sufficienti avanzi della costruzione antica; perocchè è a ritenersi che per aprire la nuova porta ed ornarla l'antico muro sia stato interamente raffazzonato.

Pertanto in tale incertezza, tolto l'ornato esistente, dovrebbe corrersi il rischio che, non trovandosi traccie sufficienti dell'antica porta, si dovesse costruirne una affatto nuova, sia pure archiacuta, ma di pretta invenzione? Ciò non sarebbe certamente nelle regole di un buon restauro, e tanto meno conforme ai precetti di una ragionevole conservazione dei monumenti.

Ma un'osservazione ancora mi sia permesso di aggiungere a sostegno della mia opinione. Ricondotta, come ora è stato fatto, la facciata del palazzo della Biada al suo primitivo aspetto del secolo XIII, si ha presentemente sulla piazza Maggiore una distesa di edifici di varii tipi architettonici, l'uno gotico-romanico, disadorno e severo, come il palazzo della Biada, l'altro di maniera tedesca, ricco ed elegante, che rispecchia la fine gentilezza del suo tempo, come è la porzione di nuovo palazzo del secolo XV rimasto interrotto; in mezzo ai due edifici, come già dissi, opportunamente si frappone la mole dell'Alessi colla statua di papa Gregorio. Opportunamente perchè così viene tolto il contrasto che nascerebbe qualora si volesse continuare l'edificio del Quattrocento fino al palazzo della Biada, nel qual caso vedrebbesi, pur senza vantaggio dell'uniformità nel Quattrocento iniziata, mancare in una brusca interruzione ogni raccordamento fra i due edifici. E il conflitto riuscirebbe tanto più evidente in quanto che la porta, progettata da m. Fioravante per essere nel mezzo, rimarrebbe invece sul punto di interruzione rispetto ai due edifici e ad un estremo rispetto al palazzo del Quattrocento.

I palazzi pubblici delle nostre antiche città ci ricordano tante vicende, ora gloriose ed ora tristi della nostra patria dall'epoca dei liberi Comuni fino al nuovo risorgimento; ora è assai interessante, se non sempre bello, il vederle come riassunte materialmente nelle loro fronti di pietra.

Amerei piuttosto che i nostri edili rispettando le facciate del palazzo, come ora esistono, si dessero cura di restaurarne il monumentale cortile. Il restauro sarebbe facile e poco dispendioso, e restituirebbe nel meritato onore uno dei più belli edifici del secolo XV.

FRANCESCO G. CAVAZZA

LA RACCOLTA GALLIERA IN GENOVA

E ALCUNI DIPINTI ANTICHI A LEVANTO

I



A PARECCHI mesi avvi a Genova, una novità pregiata da cui c'è da sentirsi richiamati, quella cioè a dire del lascito alla sua città natale della raccolta artistica della defunta Duchessa di Galliera.

Trattasi essenzialmente di una raccolta di quadri di scuole e di tempi diversi, destinati ad ornare le sale di uno dei palazzi della defunta donatrice, il così detto *palazzo bianco* in Via Nuova (sopra il Caffè della Concordia).

In attesa che tale collocamento, richiesto per volontà della testatrice, possa essere eseguito, la raccolta trovasi esposta momentaneamente nelle spaziose sale dell'antico palazzo Brignole Sale, noto volgarmente col nome di palazzo *rosso*, già da anni con principesca munificenza regalato alla città insieme alla cospicua galleria di quadri, fra i quali si distinguono i celebrati ritratti di antenati della famiglia, di Ant. Van Dyck, parecchie tele fra le più maestrevolmente dipinte dei pittori locali, lo Strozzi detto il Cappuccino, Luca Cambiaso, Valerio Castelli, Gio. Andrea de Ferrari, non che altre vieppiù elevate di coloristi veneti e bolognesi, quali un Paris Bordone, Iacopo Bassano, Guido Reni, Guercino, Lod. Caracci ed altri parecchi.

I quadri della Duchessa, provenienti dalla sua abitazione in Parigi e dalla villa di Voltri, che in parte già ebbero a figurare in Genova nel *palazzo rosso*, ora vi stanno collocati negli ariosi ambienti della galleria sopra appositi paraventi collocati provvisoriamente a traverso alle sale medesime, in modo da potere essere benissimo osservati ed apprezzati a seconda del loro merito e della loro conservazione.

Il primo gruppo trovasi esposto nella terza sala. Il primo quadro che ci si presenta, un ritratto di nobile giovinetto a mani giunte, entro un ovale, viene aggiudicato a Paolo Veronese, ma a vero dire non ha proprio nulla nè nel disegno nè nel colorito che vi faccia riconoscere la mano del Caliari. Crederei invece che possa essere opera della gentile pittrice Sofonisba Anguissola, a giudicare dal carattere della tavolozza tendente a certa gradazione rossiccia a lei consueta e dalle forme aggraziate ed eleganti che, come in altri dipinti dell'artista cremonese, richiamano le sue attinenze col pittore della massima eleganza, il Parmigianino. Nel rimanente i quadri migliori di questo gruppo appartengono tutti alla scuola olandese e fiamminga. Nel novero loro si osservano due composizioni di quel Jan Steen che si distingue fra tutti pel suo umore eminentemente sarcastico. Quella a figure più piccole, rappresentante un interno di famiglia è dipinto sulla tela e quand'anco genuina non appartiene alle sue opere più spiccate; l'altra invece energicamente dipinta

sul legno, come che un po' oscurata in alcune parti, è sempre una cosa preziosa di codesto arguto interprete della vita popolare olandese.

Vi è trattato l'episodio, assai gradito fra i suoi contemporanei, della festa infantile ricorrente il giorno dell'Epifania, dove uno dei figliuoli della famiglia viene proclamato re e rivestito in conseguenza di tutte le puerili insegne del suo grado, corona, scettro, collane e simili. La serietà non esente d'infantile esitanza che apparisce nel viso della festeggiata, i sogghigni e i gesti oltremodo pittoreschi dei famigliari che la circondano e l'accompagnano conferiscono all'insieme un'attrattiva tutta propria della vita popolare di quel tempo e di quel paese, quale veniva colta da quegli egregi artisti, animati a modo loro del più fino e penetrante spirito di osservazione. Che Jan Steen del resto fosse pittore molto ineguale nella maniera di trattare i suoi quadri è cosa ben nota e che sembra giustificare l'asserzione del brioso conoscitore, noto col pseudonimo di W. Burger, il quale, tenuto conto dei prezzi ch'ebbero a verificarsi nel commercio artistico, assevera che vi sono degli Steen che valgono 500 franchi ed altri che ne valgono sino a 50 mila. [1] A quello che ho indicato qui crederei non dovesse essere negato per lo meno un valore medio fra gli estremi accennati.

Altro Olandese dalla tinta locale mirabilmente espressa si è un paesaggio rischiarato dal lume della luna, mezzo nascosta fra le nubi, che manda un incerto chiarore sopra un luogo dove il suolo è intercalato da uno stagno. È legittimato dalle iniziali del pittore, un A allacciato con un V ed un N (Arturo Van der Neer) che pare abbia trattato con predilezione simili soggetti di paesi con effetti di luce notturna, poichè accade spesso d'incontrarlo nelle raccolte in quadri siffatti.

Ingegno più vasto e più svariato si è il celebrato Giacomo Ruijsdael, pure segnato delle pregiate iniziali nell'esemplare Galliera. L'Olanda colle sue spiaggie marine, coi suoi canali, i molini a vento, le sue praterie, come si sa, è stata illustrata frequenti volte da codesto serio e profondo artista. L'intonazione grigia che egli suole ricercare nei suoi paesaggi, che dal cielo eminentemente nordico si comunica alle sottoposte campagne, trova la più perfetta corrispondenza nella natura di quelle contrade, le quali tanto si prestano allo studio dell'artista. Quello che ci sta davanti è egregiamente conservato nelle sue tinte più chiare del solito e ci offre una veduta sopra un terreno ondulato, la quale senza aver alcun che di straordinario risolve pure un bellissimo problema nell'alternativa delle luci e dell'ombre.

A questa serie di Olandesi si unisce in fine uno dei più reputati fiamminghi contemporanei, maestro anch'esso nel ritrarre le scene della vita popolare, vale a dire Davide Teniers, il giovane, del quale è un quadro a piccole figure rappresentanti una compagnia di spensierati giuocatori. Segnato a piene lettere, colla consueta nitidezza, del nome dell'autore.

— Nella grande sala centrale, che secondo lo stile dei palazzi genovesi forma il punto culminante dei signorili appartamenti, l'occhio dell'osservatore non tarda a fermarsi sopra un dipinto, che si può noverare senza meno fra i capolavori dell'arte fiamminga. È la splendida composizione di Pietro Paolo Rubens che ha per soggetto Marte e Venere con Amore, fortunatamente ritornato in quel palazzo dal quale parecchi anni or sono era stato tolto per ornare la dimora parigina. La pittura condotta sull'asse ha conservata tutta la freschezza e la lucentezza originaria. Il soggetto, per quanto tolto dal mondo classico, è trattato in modo da rammentare tutt'altro che i modelli classici; è un pretesto più che altro per rappresentare una coppia amorosa con tutta quella esuberanza di vita eminentemente umana e diremo pure eminentemente fiamminga nella quale il Rubens trasfonde tutto se stesso in modo non mai superato da alcuno. [2] A dare viemaggiore rilievo alle tre figure principali egli le fa precedere da una gaia figura di un sogghignante Satiro e seguire da una tetra Megera che pare debba personificare l'Invidia. Il tutto con una

1 Vedi W. Burger. *Musées de la Hollande — Amsterdam et la Haye etudes sur l'école hollandaise* — Paris 1858, pag. 112.

2 Nella nota dei quadri lasciati dalla compianta Duchessa, trasmessami gentilmente dal Comm. G. Isola, Direttore dei Musei Municipali di Genova, il soggetto è qualificato come « Amore e vino; ritratti dell'autore e consorte »; circostanza quest'ultima da non potersi confermare confrontandoli coi veri ritratti di essi nella Pinacoteca di Monaco e altrove.

foga, con una speditezza ed una morbidezza di pennello, con una trasparenza di tavolozza da far scordare quasi il lato meno ideale del concetto, secondo il naturale dell'autore.

Intorno all'arte di Rubens infatti si può fare quante riserve si vuole, ma quello che da nessuno può essere contradetto si è ch'egli nel vero senso della parola vuol essere noverato fra i più eminenti per ispontaneità ed esuberanza di vita di quanti sono esistiti. Per questo verso Genova può chiamarsi venturosa fra le varie città d'Italia, poichè essa possiede oltre alla citata non meno di sette opere originali di lui, lasciando da parte quelle che meno fondatamente gli vengono attribuite.

Attirato, come la maggior parte de' suoi concittadini, dalle opere dei nostri grandi artisti, egli venne in Italia nel fior degli anni e visitò Venezia, Mantova, Roma, donde poi si recò a Genova verso il 1607, dove dovette rimanere impressionato dalla grandiosa euritmia dei palazzi innalzati nel secolo antecedente massime dal valente architetto perugino Galeazzo Alessi, che riescì ad imprimere una nuova fisonomia alla città con numerose costruzioni parte condotte da lui, parte continuate da altri secondo i suoi intendimenti. Mentre infatti scarseggiano le notizie intorno all'origine delle opere di pittura del Rubens che oggi si vedono in Genova, si sa ch'egli diede l'impulso ad Anversa nel 1622 alla pubblicazione di una raccolta di 136 tavole incise, rappresentanti i *Palazzi di Genova;* intesi forse a promuovere il gusto per le costruzioni architettoniche in patria.

È probabile che alla sua dimora in Genova, la quale non fu di lunga durata, appartenga uno solo dei quadri che si vedono in detta città, vale a dire quello che sta sull'altar maggiore della chiesa di S. Ambrogio e rappresenta in dimensioni colossali la Presentazione di N. S. al tempio. Nelle condizioni in cui ci si presenta oggi non è certo fra le opere dell'autore che si prestino ad essere maggiormente apprezzate, per quanto l'artista vi possa essere stato ispirato dagli esempi di Tiziano e di altri nostri insigni coloristi. Ben più spiegata è l'individualità di lui nell'altra grande pala della stessa chiesa, in quella cioè a dire del S. Ignazio che libera una ossessa, circondato da chierici e da secolari, trattato con quella larghezza di stile che gli è famigliare nelle grandi composizioni.

Questo ultimo dipinto non che quelli che si vedono nei palazzi privati ritiensi siano pervenuti a Genova in anni posteriori al tempo della sua dimora quivi.

Nel palazzo Spinola delle Pelliccerie trovasi come è noto un altro quadro di soggetto sacro di lui, vale a dire una Sacra famiglia, maravigliosa per trasparenza di tinte e per vivacità d'espressione. È una scena famigliare per eccellenza, interpretata poi con un intendimento artistico che non può tardare a manifestarsi all'osservatore. Vi è dipinta la florida Madre davanti al biondo Bambino, posto in un letto a vimini, che accarezza il S. Giovannino in presenza di S. Giuseppe e di Santa Elisabetta. Concetto puramente umano, ma espresso con una dolcezza e con una succosità di colore straordinaria, si è poi la piccola tela in gall. Balbi rappresentante i due Bambini che scherzano con un agnello nell'aperta campagna. Gli altri suoi quadri in Genova appartengono al genere dei ritratti e dei soggetti mitologici. Del primo si hanno gli esempi in due tele della galleria Durazzo Pallavicini, un ovale con la effigie di un bel cavaliere decorato dell'ordine del toson d'oro, ritenuto non saprei con quanto fondamento pel ritratto dell'artista stesso, e una tela colla figura intiera di Filippo IV di Spagna, alla cui corte sappiamo essere egli stato ospitato con onore per ben otto mesi nel 1628, facendovi i ritratti di lui e de' suoi congiunti, mentre stava pure al servizio della corte altro sommo ritrattista, il Velasquez, non ancora trentenne. Rubens ebbe a ritrarre più di una volta le sembianze del re, che senza essere un tipo attraente diede occasione al pittore di cavarne partito distintamente colla magia della sua tavolozza.

Il catalogo della galleria Durazzo registra un terzo quadro per opera dello stesso autore. È quello racchiudente tre figure a mezza vita, cioè quella del pingue Sileno con un Satiro e una Baccante a lato; opera di vivacissimo sentimento infatti e intesa affatto nel senso del grande pittore di Anversa. Pure quando si avesse a confrontare con altra simile tela che trovasi nella raccolta del palazzo Spinola in Via Nuova, di leggeri si avrebbe a venire alla conclusione che quest'ultima sola è dotata delle qualità coloristiche del maestro, inarrivabile nella resa delle carni adipose,

chiare e lucenti, laddove l'altro esemplare dalle tinte più cariche e più rossiccie accusa la elaborazione della scuola e forse in ispecie la esecuzione di mano di Jacopo Jordaens. [1]

Ora mi si dia venia per questa lunga digressione, causata dalla maraviglia suscitata alla vista di un'opera di uno fra i più grandi artisti, che involontariamente quasi richiama le altre esistenti nella stessa città, e si ritorni all'argomento.

Opportunamente figura a canto a Rubens il suo nobile discepolo Antonio Van Dyck. Ancor più del primo egli trovasi a casa sua a Genova dove ha lasciato memoria imperitura di sè come ritrattista per eccellenza. Il quadro proveniente dal lascito della Duchessa per altro non è un ritratto, ma il *Cristo dalla moneta*, davanti al quale quasi involontariamente ebbi a ripensare allo stesso soggetto quale si presenta nel celebrato quadro di Tiziano a Dresda. E che il Van Dyck nella esecuzione dei suoi dipinti, massime di soggetti religiosi, avesse avuto di mira i grandi coloristi veneti e Tiziano in ispecie, è cosa che non è difficile di constatare e che si spiega da sè in un tempo nel quale l'arte, oltrepassato l'apogeo del suo splendore, non può fare a meno di rivivere col riflesso della passata grandezza. [2] Quando peraltro simili artisti si applicano allo studio del vero l'ispirazione propria si fa strada e si rivela colla spontaneità che costituisce la vera originalità loro. Gli è per questo che Van Dyck c'incanta, ci affascina più che altrimenti nelle sue effigie dal vero, per quanto apparisca valoroso colorista anche in opere quale la suindicata, trattata con forza e con larghezza.

Quanto alle pretese due tele del Murillo che le fanno seguito mi sia lecito di non prendere sul serio tale denominazione, come non la prenderebbe di certo ogni buon conoscitore della pittura spagnuola. Si sa che nelle gallerie private non si suol procedere tanto per la sottile in simili casi, dove i dipinti se non altro arieggiano più o meno da vicino un dato grande autore. Più attendibili sono per avventura come opere di Francesco Zurbaran le due figure delle Sante Orsola ed Eufemia, tipi ad ogni modo eminentemente iberici.

Nella seguente sala d'angolo, quella che si distingue per gli splendidi ritratti degli antenati di casa Brignole, il gruppo dei quadri provenienti dal lascito della Duchessa contiene pure alcune cose di merito benchè non di prim'ordine. Citeremo oltre a due quadretti dell'Albani, l'uno di soggetto sacro, il *Noli me tangere*, l'altro profano, il *Carro di Amore*, un delicato dipinto sul rame rappresentante Gesù nell'Orto di Getsemani, nel quale l'accurato Carlo Dolce giustifica l'epiteto espresso dal suo cognome.

Grazioso non meno che interessante come esempio di un'arte di transizione dall'antico al moderno, ossia dalla più grande decadenza al rinascimento classico è un ovale contenente un ritratto di Signora di quel Giacomo Luigi David che, nato verso la metà del secolo passato, contribuì efficacemente alla trasformazione dell'arte della pittura in Francia seguitando a lavorare fino alla fine de' suoi giorni, il 1825.

Troppo lusinghiero invece indubitatamente l'appellativo di Hans Memling applicato ad una Madonnina che porge cibo al Bambino. L'abuso che di tal nome si fa nelle gallerie di Genova non meno che in molte altre è noto a quanti sanno come sono rare relativamente le opere del grande fiammingo. Il quadretto di che si tratta appartiene al più a quella scuola, e ai conoscitori d'oltralpe spetta di determinarlo con maggiore cognizione di causa.

Nè sapremmo astenerci dal riconoscere che la munifica donatrice siasi pasciuta di parecchie illusioni se teniamo conto di certi altri nomi alto sonanti che riscontriamo evocati fuori di proposito nelle sale seguenti, come sarebbero Correggio, Murillo, Bartolomeo da San Marco e via dicendo.

Nella sesta sala ci si presenta caratteristico se non altro nella sua intonazione bigia, affatto olandese, un piccolo paesaggio con alcuni conigli, classificato per opera del genovese Sinibaldo

[1] A dir vero nella galleria Brignole stessa viene presentato per dipinto di Rubens un ritratto d'uomo attempato sopra una porta della ottava sala. Questa attribuzione di certo non regge al lume della critica, ma c'indica al più come i pittori locali abbiano saputo talvolta imitare la sua maniera tanto da trarre in inganno i posteri.

[2] Anche codesto quadro faceva parte della raccolta di palazzo Brignole in Genova, ben parecchi anni or sono.

Scorza (1589-1631). Se è vero che detto pittore si piacque d'imitare intieramente la maniera fiamminga, nulla giustificherebbe un tal nome nel caso concreto. Forse vi stanno nascoste delle iniziali che hanno dato luogo ad un equivoco di tal fatta: comunque sia io sarei inclinato di scorgervi la mano di Salomone Ruisdael, che rammenta il suo maestro Van Goijen e che ha bensì ereditato da lui il suo fare alquanto, ma non ha proprio nulla delle minuzie della scuola fiamminga, fra noi troppo spesso confusa colla olandese.

Se è evidente per un verso che il paese coi conigli non ha nulla a che fare coll'altro quadro a riscontro rappresentante la maga Circe pure attribuito allo Scorza, vi si trova invece verificato il carattere intermedio che gli riconosce il già rammentato Burger fra il precursore Van Goijen e il sommo fratello minore Jacopo Ruisdael. Il tono locale del dipinto poi ci richiama il seguente sensato passo del Burger istesso: « Il est vrai, encore une fois, que la monotonie chromatique est un des caractères du pays hollandais et qu'elle a aussi influencé les autres artistes de l'école, notamment les paysagistes, dont la gamme de couleur est assez bornée. Van Goijen et Salomon Ruijsdael sont gris, Cuijp est blond, Jacob Ruijsdael est brun, les Ostade sont roux, Hobbema est olivâtre, etc. Aucun d'eux ne s'égare jamais dans des accords très éloignés de leur dominante. Et, cela faisant ils obéissent au ciel de leur climat, les bons patriotes. Le Hollandais aime tant son pays! — en proportion de la peine qu'a coutée cette conquête d'une terre sur la mer. Un vrai Hollandais, en abordant sur ses polders, dirait volentiers comme cet anglais, qui au retour d'un voyage en Italie, en Grèce, en Orient, touchant du pied le sol britannique, s'écriait, les yeux levés au ciel: — Ah voilà un ciel! ».

Nella settima sala quando siasi eccettuata una Madonnina col Bambino dormiente e due cherubini del Sassoferrato, che ha dell'analogia con quella più complessa della Pinacoteca di Brera, nulla che meriti particolare menzione, mentre nella seguente per lo meno vedonsi schierate in una linea quattro tele della maniera chiara di Guido Reni, rappresentanti le Sibille, dove non mancano dei tratti di grazia romantica, per quanto in alcune domini una mollezza di esecuzione poco edificante.

Più importante sarebbe certamente una tavola che si discopre poco stante nella galleria conducente all'ultima sala. Non senza ragione porta il nome del raro veneto pittore Palma il Vecchio. Appartiene al novero di quei suoi dipinti a mezze figure di Santi riuniti alla Madonna e al Bambino in aperta campagna, nei quali egli suole sfoggiare un armonico e lucente colorito, concorrendovi scambievolmente le carnagioni, le vesti e le campagne. Se non che lo stato in che si trova codesto quadro è tale da lasciare in certo modo il dubbio nell'osservatore se sia opera originale svisata grandemente dal ristauro, oppure se provenga da qualche contemporaneo imitatore del Palma stesso, mostrandovisi persino storpiate le consuete sue forme. Sarebbe uno di quei casi codesto nei quali l'intervento di una mano prudente e caritatevole che ne rimovesse quanto vi è di estraneo al dipinto originale potrebbe procurare più sicuro lume a rimuovere ogni dubbio.

Forte di colorito e di efficace chiaroscuro è, a pochi passi di là, un Guercino rappresentante il Padre Eterno con un angelo che tiene il globo. È un pittore di vocazione quello che ci si rivela.

Fra le cose dell'ultima sala mi fermerò soltanto sopra un ritratto di giovine Signora, tenuto per opera del grande ritrattista tedesco Giovanni Holbein.

Che a lui non ispetti, è cosa che di leggeri saprà constatare chiunque abbia un po' di famigliarità colle opere degli Holbein. Non sarebbe la prima volta però che l'autore che io presumerei di ravvisarvi sarebbe stato scambiato coll'Holbein figlio. Esso sarebbe il valente pittore Antonio Moro nativo di Utrecht (1512) e che operò in Olanda, in Italia, e alle corti di Madrid, di Lisbona, di Londra e di Bruxelles.

Se è suo il ritratto della Pinacoteca di Monaco in Baviera che diamo per confronto riprodotto qui appresso, secondo una fotografia della ditta F. Hanfstängl di Monaco, crederei che non si possa esitare a riconoscere per suo anche quello muliebre della raccolta Galliera, ch'è argomento del nostro discorso. Si veda in ispecie il modo di determinare nitidamente e se vuolsi un po' rigidamente i contorni del volto, in guisa particolare poi la forma dell'orecchio divenuta convenzionale, allungata alquanto e con ombre fortemente indicate, e non vorrà essere negata la somiglianza, anco senza tener conto della corrispondenza di gusto nelle foggie del vestire.

Vano del resto il ricercare delle attinenze dirette fra Antonio Moro e l'Holbein, dappoichè il primo provenne, come si sa, in origine dalla scuola olandese e si modificò e nobilitò in seguito al contatto dell' arte italiana.

In conclusione, se nella raccolta lasciata dalla benemerita Duchessa di Galliera non è tutto oro quello che riluce, non vi fanno difetto pure le opere di gran pregio, per le quali la sua città natale avrà a serbare perenne gratitudine alla nobile legataria.

Facciamo voti quindi che, dovendo la raccolta servire di principio alla formazione di un nuovo Museo nel *palazzo bianco*, dalla defunta a ciò destinato, venga curata a tempo e luogo una savia



RITRATTO VIRILE DI ANTONIO MORO

(nella Pinacoteca di Monaco)

e razionale disposizione del materiale artistico, in modo che, astrazion fatta da ogni criterio di simmetria decorativa, abbiano a primeggiare e per la collocazione e per la luce le opere di maggior merito; da poi che si può star sicuri che siffatte considerazioni non hanno piccola parte nel dare rilievo ed attrattativa a qualsiasi raccolta.

In fine si vorrà pure rinunciare a certi battesimi co' quali i quadri giunsero recentemente nel *palazzo rosso*, là dove, troppo chiaramente smentiti dalle opere stesse, non saprebbero aggiungere nè lustro nè maggiore rinomanza alla Galleria stessa.

II.

Un abitatore delle pianure lombarde vedendo Genova e i suoi palazzi rimane impressionato massime da due particolarità della città superba, e sono per un verso la ricchezza e la profusione del marmo, che riscontra ogni dove e che le conferisce un'aria di nobiltà tutta sua propria, dall'altra la grandiosità delle proporzioni ne' suoi edifici che paiono creati quasi per una generazione d'uomini giganti ben diversi da noi stessi.

A tanta larghezza ed abbondanza si direbbe che avessero partecipato anche i pittori locali dell'epoca del massimo splendore artistico, i grandi decoratori Luca Cambiaso, il Carlone, i due Piola, Valerio Castelli, Bernardo Strozzi e via dicendo.

Con siffatte impressioni proseguii il mio viaggio verso la Toscana. Volli sostare bensì alcune ore a Levanto sulla Riviera, dove desideravo visitare una chiesa che dovrebbe contenere a quanto dicesi un'opera di Andrea del Castagno. Sapendo quanto sono rare in Firenze stessa le opere di codesto robusto come che alquanto rozzo quattrocentista, la mia curiosità appariva abbastanza giustificata. Salii dunque alla chiesa conventuale dei frati di San Francesco fuori del paese sopra un'altura dominante il mare, e appena entratovi prima di scorgere il quadro accennato rimasi colpito alla vista di un dipinto d'altra qualità e d'altro tempo che mi si presentava sopra il primo altare a sinistra e nel quale non era difficile scorgere l'impronta del pennello focoso del già rammentato Bernardo Strozzi, detto il Prete Genovese. Si tratta di una tela, larga ben m. 1,75 ed alta circa il doppio, che dovrebbe suscitare in ogni amatore dell'arte altrettanta ammirazione per l'efficacia dell'effetto pittorico maestrevolmente inteso, quanto sdegno doloroso per lo stato di nefanda trascuraggine in che viene tenuto in quella chiesa. — Il soggetto è ricavato propriamente dai fasti della vita monastica. Sorge infatti imponente in mezzo del quadro la figura assai pittoresca di San Diego, cappuccino (nato in Ispagna nel 1463 e canonizzato sotto il regno di Filippo II). Fra i miracoli che di lui si raccontano sonvi quelli delle guarigioni ch'egli avrebbe operato colla benedizione accompagnata dall'uso dell'olio appartenente alla lampada della Madonna. Gli è una di cotali leggende appunto che vedesi rappresentata nella tela di che si tratta. Il Santo, che con una leggera inclinazione del capo dalle poderose sembianze dà luogo a certi effetti di luce e di ombra vibrati ed a belle masse, vedesi nell'atto d'imporre la mano sul capo piagato di un povero vecchio inginocchiato davanti in compagnia di una vecchia divota. Un giovinetto di nobile apparenza gli sta da canto reggendo la lampada della Madonna, calata dall'alto per servire al benefico intento. Tale in poche parole il soggetto, ch'è trattato con una speditezza di pennello e con vigoria di colorito da qualificare l'opera stessa certamente per una delle più felici creazioni dell'artista noto in patria col nome di Cappuccino egli stesso, per avere appartenuto a quell'ordine.

Sventuratamente ad opera così distinta toccò la mala sorte di trovarsi addossata ad una parete umidissima, nel punto peggiore che si potesse trovare in tutta la chiesa, come quello ch'è addossato da un terrapieno e da un gruppo di alberi. La finestra sovrapposta pare fatta essa pure per congiurare contro la incolumità del dipinto, avendo i vetri rotti, chi sa da quanto tempo, mentre nessuno pensa a mettervi riparo, sicchè la pioggia accompagnata dal vento ha libero il passo per riversarsi direttamente sulla disgraziata tela del Cappuccino.

Non c'è da meravigliarsi quindi che questa staccandosi dal proprio telaio già incominci a cadere a lembi nella sua parte inferiore, infradiciata quale si trova, e che nel rimanente si mostri ricoperta dal velame prodotto dalla umidità e intaccata qua e là nei colori. È uno stato di cose insomma che grida vendetta e che richiede un pronto provvedimento se non si vuol permettere che si perda intieramente un'opera che per quanto non sia da noverarsi nelle sfere di quelle di un Raffaello o di un Tiziano, pure ha un valore reale indiscutibile come prodotto dell'arte pittorica della Liguria.

Vorrei in fine che la mia debole voce potesse innalzarsi fino ai delegati incaricati della con-

servazione delle opere d'arte nella corrispondente provincia e che servisse ad ottenere il benefico intervento desiderabile per sottrarre se non altro quella pala alle condizioni deleterie in cui si trova ora, con una rifoderatura generale e con la rimozione da quel posto fino a nuovi e più radicali provvedimenti.

Nè mi si vorrà rinfacciare per tale esportazione d'immischiarmi negli affari altrui, pronto qual sono da parte mia, nella cerchia limitata che mi spetta, di accettare esortazioni che si dovrebbero poter fare reciprocamente fra una Commissione provinciale e un'altra con sentimenti fraterni, intenti al decoro comune della patria.

Quanto al preteso dipinto di Andrea del Castagno, com'era da prevedersi non trovai nulla a conferma di così cervellotica attribuzione. E in vero mentre vedo pienamente fondata l'indicazione dell'ancona di S. Diego per opera dello Strozzi, non so poi spiegarmi per quale via abbia potuto formarsi l'opinione che la tavola sull'altare contrapposto vada riportata ad un autore quale l'antico pittore fiorentino sovrannominato. Sta il fatto ch'è un'opera bella e interessante nel suo genere e nel suo complesso anche bene conservata, per quanto non esente di ristauri forse nella circostanza della traslocazione in Francia, dove fu portata a tempo delle arbitrarie esportazioni napoleoniche.

Vi è rappresentato un soggetto particolarmente gradito e frequentissimo anche in opere di bassorilievo in tutto il Genovesato, quello cioè a dire del loro patrono San Giorgio, che si slancia a cavallo contro un drago. Il Santo, come di consueto, si presenta tutto chiuso in armatura sopra un poderoso cavallo che s'impenna, mentre il guerriero nella destra tiene la spada sguainata dopo avere già rotto una lancia nella gola del mostro, che si contorce davanti a lui. In alto la donzella che fugge impaurita. La figura del Santo stesso benchè un po' tozza è eseguita con molta cura; di finissimo gusto e tale da fornire un particolare esemplare per l'arte industriale è la bardatura del destriero. Il paesaggio ricco di svariati motivi e animato da graziose macchiette, che accennano ad intendimenti pittorici da artista del principio del XVI secolo. Oltre che il tempo dunque non corrisponderebbe a quello di Andrea del Castagno l'opera stessa in ogni suo particolare porta l'impronta schietta dell'arte lombarda. Come si sa, fin dalla fine del XV si trovano traccie nella Liguria dell'attività di pittori lombardi. Lo attesta la parte importante avuta da Vincenzo Foppa in una grande opera d'altare tuttora conservata a Savona. Più tardi troviamo a Genova e nei dintorni Lorenzo e Bernardino Fasolo da Pavia, poi il loro concittadino Pier Francesco Sacchi che stette e lavorò in Liguria dal 1512 al 1529 e del quale vedesi un quadro ragguardevole nel grande Museo del Louvre, rappresentante i quattro Padri della Chiesa. Non credo infatti scostarmi dal vero ammettendo che di lui propriamente sia il San Giorgio della chiesa di S. Francesco a Levanto, poichè lo rivela lo stile in genere dell'opera, sia nelle parti principali, sia nei minuti particolari, che ci richiamano fra altro il suo quadro firmato in S. Maria di Castello a Genova, dell'anno 1526, benchè lo superi per la piacevolezza del soggetto. Dirò da ultimo che gli aggiunge pregio anche la cornice entro la quale stanno racchiuse sei piccole figure intere di Santi ai lati e in alto tre mezze figurine aggraziate.

Per quale motivo si sia ricorso in Levanto con predilezione al nome di Andrea del Castagno lo ignoro. Sarei quasi inclinato a credere ch'esso sia stato preso più che altro quale sinonimo di *pittore di tempi andati*, poichè l'opera che gli si aggiudica nella chiesa parrocchiale del paese non ha nulla a che fare colla tavola del S. Giorgio, come per un altro verso si scosta affatto da quanto spetta all'autore delle monumentali figure degli uomini celebri esposti ora in una sala del Museo Nazionale in Firenze, come pure dal grande Cenacolo nell'ex refettorio di Santa Apollonia. A Levanto sono due tele a tempera, di limitate proporzioni, con due figure di Santi ciascuna, ora collocate in sagrestia, che accennano all'arte della fine del Quattro o del principio del Cinquecento. Figurine di mediocre carattere, di un gusto tra l'italiano e il fiammingo, quale si suole riscontrare anche altrove nei paesi della Liguria.

Gustavo Frizzoni

ALFREDO RICCI



A SOCIETÀ « In arte libertas », nella sua esposizione di quest'anno ha riserbato una stanza ai lavori del Ricci; o meglio, ha separato con un tramezzo una parte del secondo salone del palazzo di Belle Arti, ed ha così fatto una specie di santa sanctorum nel tempio in cui, pur troppo, le solennità artistiche si vanno assai miseramente celebrando. In quest'ultimo angolo dell'esposizione mi propongo di fermarmi col lettore; ma siccome per arrivarci bisogna traversare le varie sale della mostra, parmi opportuno notare quel che a mio giudizio vi è di più degno. Infatti non deve dimenticarsi che le migliori prove del Ricci si rilevarono in seno dell' « In arte libertas », e che quando il giovinetto morì, nella scorsa estate, al suo capezzale e dinanti alla sua fossa si videro appunto gli ordinatori di questa esposizione, commossi fino alle lagrime allora, tuttavia non obliosi del perduto amico e campione.

Prima di tutto dunque, in nome dell'arte, debbonsi ringraziare i colleghi del Ricci, ai quali non invano si volse la preghiera di raccogliere i lavori, affinchè la fisonomia del pittore morto a venticinque anni non svanisse dalla mente del pubblico.

In questa seconda metà di secolo, quattro altre volte l'arte figurativa italiana ha avuto la sventura di perdere nel fiore della giovinezza intelletti di straordinarie doti. Parlo di Bernardo Celentano, napolitano, di Cesare Fracassini, romano, di Federico Faruffini, lombardo, dello Schiaffino, ligure; quei tre, pittori, scultore il quarto. Pure, soltanto a quest'ultimo mancò il tempo di affermarsi nella propria arte; e quanto al Fracassini, per non cercar oltre, i freschi di S. Lorenzo fuori le mura e la tela dei Martiri Gorgomiensi, al Vaticano, sono tali opere da non dover temere che la fisonomia dell'artista impallidisca nella memoria dei posteri. Ma come potremmo lusingarci che da qui a pochi anni il nome di Alfredo Ricci non fosse quasi cancellato dal libro della storia artistica, se noi che abbiamo assistito al suo rapidissimo e meraviglioso fiorire non ci studiamo di fissarne i caratteri? Per quanto egli fosse precoce, alacre, fecondo, come poteva darsi che producesse l'opera definitiva, se la morte lo falciò prima ch'egli compisse il venticinquesimo anno?

Orbene, la intelligente carità degli amici, raccogliendo buon numero di lavori del Ricci ha provveduto a che il pubblico potesse formarsi un criterio stabile delle attitudini prodigiose, della personalità e potenza creatrice di lui; sì che, meglio d'un monumento dall'epigrafe declamatoria, varrà a rendere imperituro il ricordo del giovinetto pittore romano questa ben immaginata collezione, quantunque essa sia destinata a smembrarsi fra poche settimane. Mai come ora ho desiderato che la mia parola potesse risuonare con qualche autorità; poichè, è inutile lusingarsi del contrario, siamo in tempi nei quali l'oblio s'addensa prestissimo sulle manifestazioni dell'arte, quasi fossero

oziose e poco giovevoli al decoro della patria. Ma io spero che altre voci, ben più sonore della mia, si leveranno questa volta a riparare, per quanto è possibile, la cieca e crudel perdita, e nel rendere omaggio al mio caro morto non voglio lasciarmi vincere dalla sfiducia d'essere ascoltato.

Ora nello scopo d'esser breve, seguirò il catalogo, movendo dalla prima sala terrena dell'Esposizione, fino all'ultima che ho chiamata sancta sanctorum; così mi sarà più facile scegliere e scorrere senza troppa confusione.

*
* *

La scultura è oltremodo povera nella mostra di « In arte libertas. » L'*Ovidius*, egregia statua di Ettore Ferrari, l'avevamo già ammirato fin da quando lo scultore lo espose a Torino, nella primavera dell'ottantaquattro, appunto nell'esposizione dove per la prima volta apparve un dipinto del Ricci, una mezza figura di donna che palesava già non comuni attitudini. L'*Arabo sul Camello* e le *cinque testine*, squisiti bronzi di Eugenio Maccagnani che figurano nella V sala, li conoscevamo pure da un pezzo. Nè sono nuovi gli altri cinque bustini del Biggi, anch'essi lavori di bronzo assai delicati.

Basterà aggiungere una parola di lode per il gesso di Ercole Rosa, mezza figura colossale, ritratto del Manzoni, e per la testa di vecchio modellata da Alfredo Gilbert; e non avremo altro da notare nella plastica.

*
* *

Fra gli acquerelli primeggiano quelli di Onorato Carlandi e di Augusto Corelli, diversissimi i primi dai secondi. Il Carlandi ha pure alcune tele, una fra le altre molto pregevole, segnata col numero 198. Gli si potrebbe rimproverare un poco di monotonia; i suoi paesaggi, ed egli è esclusivamente paesista, sono tutti melanconici; ma, forse appunto per questo, il Carlandi, specie nell'acquerello, è fresco, facile, provetto.

Augusto Corelli ha pure acquerelli e tele. In queste ultime egli rileva una singolar decadenza: la maniera gli ha rubato la mano: mediocre sono *In cacciata*, *Orfanella*, *Nevicata*; brutto, stonato, il quadro che s'intitola *Nel burrone*, dove il pittore perde affatto la sua fisonomia e cade in un pompeggiar falso di colori, dal quale son sicuro che si ritrarrà subito, che s'è anzi già ritirato. Ben altro valore egli mostra nei tre grandi acquerelli. Due di essi, teste maggiori del vero, la prima di bellissimo giovane, la seconda di donna *(Tipi del Lazio)*, sono pennelleggiati con forza e sentimento rari. Quest'ultima specialmente è magnifica. Il terzo acquerello s'intitola *Serenata*, e rappresenta una via di villaggio al primo biancicare dell'alba. Le case misere, orride, foscheggiano sotto un cielo coperto di pesante nuvolaglia; il suolo è tutto neve. La scena, semplicissima, torva, lugubre, sarebbe stupenda, se non la guastasse una figura d'uomo, no, uno sgorbio messo lì in primo piano per dare un soggettaccio al quadro. È un morto: colui che cantò la serenata; il coltello d'un rivale lo ha freddato; la neve lo ha mezzo sepolto. Ma no, è una figura accennata in fretta dopo che il quadro era compiuto; non può essere altrimenti. Si guardi, si guardi il Corelli dalle smanie romanzesche. Creda che quando si dipinge una scena come quella, non v'è alcun bisogno di ficcarci quattro segni per ottenere un titolo sentimentale. Lasci queste cure a coloro, che, non avendo le sue sincere doti pittoriche, son costretti ad attaccarsi agli uncini, tanto per reggersi.

Nella seconda sala possono notarsi alcune buone pennellate di Enrico Coleman, di Raimondo Pontecorvo e di O. Boutry. Ma noi

« andiam chè la via lunga ne sospinge. »

Per questo non ci fermiamo nella saletta seguente, dove sono i disegni di Alessandro Morani e di Guglielmo Ciardi; e passiamo di corsa nella quarta stanza, dove si vedono i disegni d'alcuni stranieri: F. Leighton, Murray, Dante Gabriele Rossetti, Burne Jones, notevoli forse per pregi ch'io

non sono capace d'intendere. Solo i miei dubbii cadono davanti al ciclo di dieci acqueforti, *L'amore*, opera di Max Klinger, che a me pare francamente brutta.

In verità questa esposizione non è punto organica; e se ciò non può rimproverarsi, dirò meglio: non ha più il carattere bene spiccato a cui ci eravamo abituati negli scorsi anni. La quinta, sovra tutte, riusciva così omogenea, senza scapito dell'opportuna varietà; tanto che ci sarebbe stato facile determinare quali opere vedute altrove vi si sarebbero trovate a loro agio, e quali no. Nella mostra attuale la mescolanza di stili non si farebbe biasimare, se non ci fosse pure mescolanza di epoche e, vorrei aggiungere, di attribuzioni.

È evidente che, per voglia di abbondanza, s'è trascurato ogni criterio puro d'arte, e là pare piuttosto di trovarsi in una galleria di vendite, anzichè in una vera e propria esposizione.

Or eccoci nella V sala. Essa è quasi per intero dedicata ai bozzetti e cartoni di Cesare Maccari, poco ragguardevoli quelli, nobilissimi questi e preziosi. Non posso esaminare i disegni uno per uno, come meritano; mi fermerò soltanto al maggiore: *Cicerone che apostrofa Catilina*. È il cartone del gran fresco recentemente dipinto dal Maccari nel salone centrale del palazzo Madama. Il cartone, relativamente s'intende, supera il fresco. Non esito ad asserire che mai, come in questo disegno, ho veduto figurato drammaticamente un episodio storico.

Dovendo parlare soltanto del cartone, non è qui il caso di descrivere la scena. Quel che importa è stabilire i caratteri della rappresentazione pittorica del Maccari, in quanto si rilevano in questo cartone. L'energia e accuratezza del disegno son pregi specialissimi dell'opera, e non esiterei a chiamarli straordinarii, se non mi paresse di scorgervi una certa lieve deficenza di bellezza: voglio dire che i personaggi di questa popolosa scena sono troppo generalmente o brutti o non belli. C'è bisogno d'avvertire che io non pretenderei già di vedere i senatori romani dotati di forme da atleti, da efebi, da numi? Io credo che il pittore poteva immaginarne meno di goffi, tozzi, talora ridicoli. Perchè tutti bruni e di pelle ruvida? e alla fin fine, perchè nessuno bello o per formosità, o per aspetto venerando?

Questo difetto, se pure non m'inganno, è largamente compensato dalla varietà somma e dalla giustezza incomparabile degli atteggiamenti. Mentre Cicerone inizia l'arringa con efficacissimo gesto, sì che par quasi di udire le prime parole: « Usque tandem....., » nel tremolio delle labbra e nel fremito delle mani, vedonsi nei volti e negli atti dei senatori, e qui l'attenzione, e lì la soddisfazione, e altrove la curiosità, il turbamento, l'indifferenza, la noja. Il Maccari ha còlto sul vivo un gran numero di espressioni caratteristiche, così che la conversazione in parte muta, se mi si lascia dire, è resa con non mai vista evidenza. Solo Catilina non è atteggiato con quella semplicità e schiettezza che si poteva desiderare; anzi la concitazione alquanto teatrale che egli palesa, non è sincrona con quel che Cicerone sta per dire e gli altri stanno per intendere; cioè, in tutto il resto del quadro siamo al principio dell'orazione; nella figura di Catilina siamo al colmo dell'invettiva, poichè, altrimenti il fiero e superbissimo uomo non potrebbe apparirci così fulminato.

Ma dobbiamo passar oltre.

*
* *

Eccoci nella VI sala.

Son qui molti lavori di stranieri, degni più che d'altro, d'un po' di curiosità, se si eccettuano un ritratto magistralmente dipinto dal Lenbach, un quadro fantastico di gradevole effetto, dello Knuepfer, e una *Madonnina* di Ernesto Hebert. Quest'ultimo quadretto, anzi quasi bozzetto, è poca cosa come pittura, ma è amabilissimo: la Madonna tiene in braccio il Bambino Gesù, e con atto di rara grazia se ne appressa una manina alle labbra. Il fondo verde cupo dà l'idea d'una selva per cui si filtri il lume del sole, spargendo intorno al gruppo come una costellazione.

Degli altri lavori di forestieri non mi pare occorra d'intrattenerci; lascio libero il campo dell'entusiasmo a coloro i quali, basta che vedano la marca di fabbrica estera, e subito smaniano e fanno di tutto per esaltarsi.

Dei quadri nostrani, mi piace molto il *Ritorno dal pascolo*, di Luigi Gioli, e credo notevole qualche pezzo del Cabianca, del Biseo, del Pontecorvo, di Telemaco Signorini, e il pastello di Giuseppe De Nittis: *La spianata degl'Invalidi*.

Ho fretta e non posso fermarmi, quanto forse varrebbe la pena, innanzi a varii altri lavori più o meno pregevoli. Faccio di corsa il corridojo dove sono acqueforti, incisioni, fotoincisioni e fotografie; e mi trovo finalmente nella VII sala, che è quella tagliata in due dal tramezzo oltre il quale sono raccolti gli studii e i quadri del Ricci.

*
* *

Qui sono le quattro tele di Augusto Corelli già mentovate, e tre quadri di Guglielmo Ciardi, trattati con quella larghezza di pennello e quella sugosità di tavolozza che al fecondo paesista veneto non mancano mai. Il più notevole mi pare il quadro che s'intitola *A caccia* (*laguna di Venezia*). Fra cielo e mare nereggia una barca, e in essa stanno in agguato un vecchio cacciatore e il suo cane. Rara e bella mi pare l'impressione di vastità e d'umidità sparsa in quel cielo tutto nuvole biancastre e su quel mare chiareggiante, quasi abbagliante per lo specchiarvisi del cielo. Veramente la vagabonda barca ci sembra smarrita fra i due elementi del pari luminosi e velati, fluidi e senza confini.

Una parete di questa sala è occupata dal maggior quadro dell'esposizione: *La famiglia di Caino.* La grandissima tela di Aristide Sartorio, premiata l'anno scorso con medaglia d'oro all'esposizione universale dl Parigi, piuttosto che una compiuta opera d'arte è un audace ed ampio tentativo, un saggio delle non comuni attitudini del giovine pittore. Da questo ingente lavoro, come dai ventinove *studii di paesaggio e d'animali a pastello*, come dalla *figura di donna (epoca bizantina)* a olio, risulta evidente che il Sartorio non ha trovato ancora la sua via. I pregi abbondano, la personalità manca. Egli ha molto appreso, e possiede molta facilità d'esecuzione; ma l'occhio suo non vede schiettamente, il suo modo d'immaginare non è libero, il suo modo di sentire non giunge tuttavia ad esprimersi con quella sincerità donde solo può scaturire la fisonomia originale dell'artista.

Questo io dico, perchè ho fede nell'intelligenza del Sartorio, e credo ch'ei possa attingere la meta, se, persistendo nel lavoro, si accorgerà presto della semplice verità, che in arte ciascuno deve francamente abbandonarsi a « quel che detta dentro ». Noi possiamo assumere tutti gli atteggiamenti che ci garbano: l'opera d'arte, se non destinata a un plauso passeggero, ci rivela quali noi siamo. E val più, incomparabilmente più l'opera in cui, fra i nostri difetti zampilla l'acqua viva del nostro vero temperamento, anzichè quella in cui esso è studiosamente celato da propositi, da preconcetti, da ideali di seconda mano insomma.

Certo la sincerità non basta a formare l'artista, come la virtù del terreno non basta a produrre gli alberi che non vi si sono seminati o propaginati. E del resto ogni discussione critica sulle attitudini ingenite non può avere efficacia; la scuola educa, non crea. Ma ammessa, come deve ammettersi per Aristide Sartorio, la non comune facoltà artistica, non possiamo aspettarci che questa dia frutto durevole, se non quando il proprio carattere dell'artista si sarà coraggiosamente, sincerissimamente voluto esprimere.

A proposito della *Famiglia di Caino*, io domando: a che questa smania delle tele enormi, giusto in un'epoca nella quale tutto contribuisce a consigliare le opere di modeste dimensioni? Nè gli antichi amarono dipingere in proporzioni sì vaste, se non quando era loro espressamente richiesto. Si comprende che una pala d'altare, una pittura murale, la decorazione d'una vôlta sieno materialmente grandi; ma spesso non si comprende la ragione di sviluppare su parecchi metri di tela un soggetto scelto di proprio senno e senza alcuno scopo pratico immediato.

Questo io dico, perchè l'ampiezza di moltissimi quadri moderni, se da un lato non giova al commercio, dall'altro non giova all'arte, anzi la danneggia. Infatti nel maggior numero di tali lavoroni, non vediamo un proporzionato aumento dello studio dei particolari in rapporto ai lavori piccoli; vediamo invece la pompa vacua, la infeconda spavalderia dell'autore; così che l'opera ci sembra vasta solo per ingrandimento di lenti. La modellatura che sarebbe bastata per il quadro di modiche proporzioni, ecco che è insufficiente nel quadro troppo ampio; e quel tanto di indeterminato di cui l'arte non può fare a meno nella rappresentazione della natura, esorbita e ci disturba, allorchè crescono, con tutte le altre, le dimensioni di esso.

Io mi guarderei bene dal consigliare una pittura rimpicciolita, e credo che i danni sarebbero in tal caso anche maggiori. Ma quasi per uno stesso concetto, penso che il pittore debba lasciare al fotografo la mania degli ingrandimenti.

*
* *

Ed eccoci tra i lavori del nostro caro estinto.

« Per correr miglior acqua alza le vele
omai la navicella del mio ingegno ».

Alfredo Ricci, come ho detto, espose per la prima volta un suo dipinto alla mostra di Torino, nell'ottantaquattro. Ma l'indole sua pittorica si rivelò qual'era, d'un tratto, l'anno appresso, alla prima esposizioncina della società « In arte libertas ». Un signore romano, buon conoscitore di pittura, il Giorgi, aprì allora il suo studio in via S. Niccolò da Tolentino a un gruppo d'artisti che, disgustati delle annuali e isterilite esposizioni della Società degli amatori e cultori di Belle Arti, mostravano di voler far da sè quant'era possibile.

E fu una meraviglia. Non scorderò mai i quadri di Mario De Maria, uno sovra tutti, un tavolato d'osteria suburbana al chiaro di luna. Come si disse di lord Byron che, andatosene a letto ignoto, si svegliò celebre al domani, così può dirsi, nelle debite proporzioni, di questo bizzarro pittore. Subito l'indole notturna della sua pittura gli diede nome, e non soltanto in Roma, poichè presto i suoi quadri lunari ebbero favore all'estero, singolarmente in Germania. Ma io non debbo parlare di Mario De Maria, se non quanto basti a dare un'idea dell'ambiente e del momento in cui sorse Alfredo nostro.

Nella seconda saletta dello studio Giorgi vedemmo dunque una piccola tela e un acquerello piuttosto grande: *Mezza figura di donna, da una poesia del Tennyson*, e *Musica sacra*. Erano del Ricci, che aveva allora diciannove o vent'anni. Riosservando adesso nell'attuale esposizione quei due lavori, e ripensando all'età dell'autore, quando li dipinse, io mi sento compreso di stupore prima, poi di sgomento e disperazione. Poichè, la carità degli amici, la parola dei critici e l'ammirazione e il rimpianto, tutto è inutile, è inutile: Alfredo non è più. Fissando la mente su questo pensiero pare di trovarsi a fronte d'un'ineffabile crudelissima ingiustizia, e appena risalendo con uno sforzo alla considerazione della vita intera piuttosto che d'una sola vita, possiamo chinare il capo e rassegnarci.

In quei due primi lavori il temperamento originale dell'artista era scritto con singolare evidenza. Da quel tempo il Ricci progredì sempre; laborioso, rapido, fecondo, quasi direi febbrile, dai venti ai venticinque anni egli ascese, senza indugiarsi un istante. Ma fin da quel giorno, che mi pare così lontano, la sua via era segnata.

Tenterò mostrare qual fosse.

Dovunque e sempre la pittura del Ricci ebbe un carattere di gentilezza. Si badi che io dico ora carattere, non pregio; e intendo perciò parlare di qualcosa che si lasci scorgere nelle opere meno fra loro rassomigliantisi, e indipendentemente dalle qualità di esse. Il temperamento pittorico del Ricci era gentile; ma questo non significa punto ch'ei scegliesse temi gentili o si proponesse di cavare effetti gentili da qualunque materia si offrisse al suo pennello. Per questo nelle sue migliori pitture noi vediamo una rara severità di disegno, e una semplicità di colore che testimonia della sua crescente spontaneità nel dipingere.

Per lui la visione pittorica fioriva. Ma lungi dall'abbandonarsi alla facile industria d'un'eleganza superficiale che si ottiene adoperando le tinte più pulite, egli penetrava sempre meglio nella verità; e se l'effetto risultava gentile, ciò accadeva senz'alcuno svantaggio della sincerità. Il periodo, lo vedo, mi si attorciglia baroccamente nello sforzo; pure non abbandono la lusinga che il lettore mi comprenda. Io desidero stabilire la diversità grande che passa fra la pittura del Ricci e quella di coloro i quali, pur d'ottenere una tavolozza florida, falsano l'interpretazione delle carni, dei fondi, degli accessorii. Nè intendo asserire che Alfredo sia arrivato di primo lancio ad esprimere l'intima

sua gentilezza; anzi nella mezza figura a cui ho accennato, si sente che fra il quadro e la visione genuina c'è ancora qualche cosa di preconcetto. Ricordando però l'eccessiva giovinezza del pittore, non possiamo non avvederci che quel che altrove sarebbe stato frutto di riflessione, qui doveva derivare per rara squisitezza di fibra artistica dalla passeggera combinazione del carattere suo e dell'inevitabile immaturità.

L'acquerello *Musica sacra* ci mostra una nobile figura di religioso che canta accompagnandosi sull'organo. Solo la testa è finita; il resto si perde in un'ombra nera; e qui di nuovo il mio assunto è comprovato. Il Ricci non si proponeva di far campeggiare il profilo del cantore su tutta quella tinta fosca; no, ma si fermò là dove non gli era possibile di rendere più oltre la sua visione. Così egli fa sempre: sto per dire che non dipinge per dipingere, ma per fissare un istante di visione, un istante dell'anima pittorica. E veramente pare che egli improvvisasse disegno e colorito, tanta è la fusione che si nota ne' suoi menomi studii.

Non voglio esagerare; non ne vale la pena. Nel *ritratto della Duchessa d'Avigliano* questa specie di realizzazione immediata della propria visione non c'è. Credo quella tela appartenga alla primissima giovinezza d'Alfredo; e se m' inganno, vuol dire che, per circostanze da me ignorate, quella volta egli non potè esprimersi. A ogni modo il Ricci non avrebbe esposto certamente questa tela men che mediocre, nella quale nessuna delle sue doti si rivela. Non intendo movere rimprovero a chi fra gli altri lavori ammise questo: si volle raccogliere tutto quel che fu possibile, ed è bene. L'eccezione non offusca, anzi afferma i caratteri della figura del Ricci, quasi suggerendo ciò che si deve escludere. E voglio citar qui anche il bozzetto a olio, *Fanciulle che accendono il fuoco in campagna,* quantunque lavoro di gran lunga superiore al precedente, perchè pure in questo mi pare che la personalità artistica dell'autore non sia abbastanza espressa. Questo bozzetto deve considerarsi come il punto intermedio fra la pittura affatto comune del ritratto già nominato, e la pittura integralmente personale degli ultimi lavori, intorno ai quali ci tratterremo appresso con qualche larghezza.

*
* *

Quattro anni or sono, all'esposizioncina degli Acquerellisti nel padiglione del palazzo Colonna, vedemmo il quadretto intitolato: *Per vie indirette.* In una stanza signorile di stile Rinascimento, siede una fanciulla vestita di bianco, siede e ricama una lunga ciarpa di seta. Accanto all'alta sedia di lei, un paggio seduto sur uno sgabello, prende in mano e mostra di esaminare la ciarpa. E noi sentiamo che, attraverso l'esile lavorìo, salgono i pensieri del giovinetto. Egli non guarda, non osa guardar la fanciulla che pare un po' stanca; così che per *vie indirette* s'incontrano i loro desiderii, le loro fantasie, mentr'ella tace, e il paggio forse mormora oziose parole sulla finezza di quel ricamo.

La fattura di questo acquerello è amorosa. Confesso però che rivedendolo ora, dopo aver veduto i lavori ulteriori, questa fattura sì delicata mi è parsa poco libera e fresca: un fiore da stufa in confronto d'un rugiadoso fascio di fiori còlti nei campi. Tale era Alfredo, che in ogni nuovo studio ci faceva sentire come una voce che ci parlasse entro: Avanti, avanti!

Difatti l'anno appresso, all'esposizione « In arte libertas » nel palazzo Doria Pamphili, egli dava un grande acquerello che qui ora non si è potuto avere, raffigurante un interno di chiesa nella quale prega un gruppo di povera gente: e già *Per vie indirette* era superato. Nella mostra attuale c'è un acquerello che richiama alla memoria quell'altro, ed è forse uno studio contemporaneo. S'intitola nel catalogo: *In chiesa;* ed è un interno simile al primo: un vecchio contadino prega, o meglio non prega più, sta lì in riposo, un poco attonito, vivo e semplicissimo d'espressione e d'atteggiamento.

Il primo pensiero che viene osservando quest'acquerello è che il Ricci, servendosi del modello, non ne diveniva servo. Ed ecco uno dei più caratteristici lineamenti della fisonomia pittorica di lui che io mi sforzo di ritrarre. Soltanto coloro che hanno qualche pratica delle arti del disegno possono comprendere tutta l'importanza di questo fatto. I giovani quasi sempre, allorchè giungono a dipingere con una certa efficacia, non ci dànno altro che una servile interpretazione del modello

eseguita più o meno bene. E talora, anco nei quadri de' provetti, noi sentiamo piuttosto il modello che il personaggio voluto, immaginato dall'autore.

Questo non accade mai per la pittura di Alfredo Ricci; e non può accadere, per la ragione detta dianzi: egli non dipingeva se non per fissare una sua visione.

Si badi: con ciò non intendo dire che il Ricci si lasciasse trarre dal manierismo. No; egli era veramente artista, e voglio dire, possedeva l'equilibrio della concezione e dell'esecuzione. Quando manca quest'armonia, se eccede il primo elemento si ha l'ingegno poetico, ma debole e come sospeso in un supplizio di Tantalo; se eccede il secondo elemento si ha la facoltà plastica pedestre, incapace di lasciar segno durevole.

Ora egli aveva la poesia dell'immaginare e dell'eseguire; credo anzi che pochissimi alla sua età abbiano mai posseduto altrettanta compenetrazione delle due energie. E da ciò appunto deriva quel suo carattere artistico sul quale torno e ritorno, quel carattere di visione personale e di fattura spontanea, direi istantanea. S'illumini d'una luce di gentilezza l'organismo pittorico in tal modo concepito, e avremo innanzi il ritratto ideale di Alfredo Ricci.

*
* *

Colgo il momento per tratteggiarne anche il ritratto fisico; varrà almeno per rendere meno monotona questa lettura.

Alfredo era piccolo, non magro, ma piuttosto gracile. Era miope e usava d'ordinario gli occhiali a stanghetta. Il volto era alquanto quadrato, di pelle scura e povero di colore; la fronte spaziosa, il naso breve, gli occhi bruni sotto folte sopracciglia di forte arco; neri i capelli, nera la rada barbetta liscia. La voce era scarsa e ingrata, di suono di testa, un po' nasale, forse per non salda costituzione respiratoria: e infatti la malattia che lo trasse al sepolcro in una settimana, fu cagionata da vizio ai bronchi.

Egli aveva intelligenza aperta ad ogni leggiadro studio: gustava molto la poesia, più ancora la musica. Nè voglio dire che sperperasse le sue forze in varii esercizii da dilettante; no; assaporava il miele, respirava con delizia l'effluvio dei varii fiori che il giardino intellettuale produce; ma tutti questi varii godimenti gli servivano perchè si arricchisse l'unica attitudine sua e divenisse ognor più intensa.

L'ho detto e ripetuto: l'indole del suo ingegno era gentile; per questo, quantunque sì mirabilmente dotato di facoltà spontanee, egli fu studiosissimo. Valgano a provarlo i tre lavori che vediamo ora nella collezione esposta, e che già avevamo ammirato nella mostra d' « In arte libertas » dell'anno scorso, in una sala terrena del palazzo di Belle Arti: *Studio da Masaccio;* due *Studii dalla Primavera di Sandro Botticelli.*

*
* *

Fermiamoci ora ad osservare se nei lavori che il Ricci, per l'ultima volta, espose insieme con quei tre fini e accurati saggi dall'antico, offrano qualche aspetto nuovo. Sono tre studii di paese con figura, assai simili d'intenzioni e d'effetto tra loro, così che basterà considerare soltanto il più notevole: *La raccolta delle mandorle.*

Finora nella produzione di Alfredo non avevamo veduto alcun pastello; ed ecco ch' ei ci si presenta d'un tratto padronissimo di quest'altro mezzo di pittura. *La raccolta delle mandorle* non ho voluto chiamar quadro, perchè come in gran parte de' suoi lavori, il Ricci non vi cerca altro che un soggetto di studio. Più tardi, col medesimo tema, pensa il quadro che forse, se la morte non gli avesse negato il tempo di compierlo, sarebbe ora il più bel prodigio della collezione. È dipinto a olio, con pochissimo colore sur una tela spalmata d'una tinta rossastra. Nel campo le raccoglitrici sono intente al lavoro; una, la prima, è in piedi in atto d'appuntarsi i capelli su la nuca. Non credo si possa veder nulla di così rapidamente reso. Il disegno, quantunque tuttavia sfumante sul fondo incerto d'un colore d'ardesia leggermente animato di porpora, è di meravigliosa giustezza; il colore, poche pennellate, è finissimo e forte, d'una sobrietà singolare, d' un impasto così

delicato da non far pensare per niente a qualsiasi artificio da tavolozza. Pare che il Ricci abbia qui dipinto con l'aria. La fattura è tanto semplice che riesce misteriosa, come se il pittore non avesse adoperato il pennello, ma fosse giunto a stendere sulla tela il segno e la macchia caratteristici di quel che vedeva, senza alcun ritardo, senza procedimenti analizzabili. Di modo che, guardando quest'abbozzo, non sappiamo se si debba ammirar più la serenità e la schiettezza della composizione, la naturalezza e la grazia degli atteggiamenti delle figure, il disegno e il colore di esse. La fusione del concetto e della forma, per quanto è possibile in un lavoro soltanto cominciato, è perfetta. Non v'è nulla di solito, eppure non v'è nulla che non sia straordinariamente semplice. Quelle figure, quel paesaggio noi li vedemmo, ma non dipinti; li vedemmo già nella realtà; e ora il pittore ce ne suscita il ricordo con tanta ingenuità d'arte, che quasi non possiamo rendercene conto.

Torniamo al pastello. In esso si scorgono tutte le qualità dell'abbozzo a olio, ma come in un germoglio si scorge la pianta. Il pastello è finito: la giovane che, china al suolo, raccogliendo le mandorle si volge un poco, quasi per udire la voce d'una compagna, ha già la naturalezza e la grazia che poi si esprimono con migliore energia nella tela; il paesaggio ha la sobrietà felice, che poi si rivela nella tela in tutta la sua bellezza. Pure, il Ricci in questo pastello non è abbastanza fresco e luminoso; gli resta ancora da avanzare un passo; e ciò egli mostra d'aver fatto nei pochi mesi che separano quell'esposizione dal giorno della sua morte.

Prima però di parlare degli ultimi lavori, tra i quali è lo stupendo abbozzo di cui ho già detto, vediamo qual fosse la pittura del Ricci innanzi ch'egli la arricchisse degli studii da Masaccio e dal suo prediletto Botticelli.

Nella collezione abbiamo due acquerelli, *Giovinezza* e *Figura di donna*, dei quali ancora non abbiamo fatto parola. Vi si scorge e vi si sente la persona del Ricci, ma non disimpegnata da un po' di maniera, che, ove non si ponga mente all'età dell'autore, può parere affettazione. I due acquerelli hanno gli stessi colori, ciò che significa: sono stati dipinti per una medesima ispirazione, quantunque il primo, falso e per me odioso, sia molto inferiore al secondo. L'uno e l'altro hanno un'intonazione di fiore; sono rosei e verdi, d'un roseo pallido, d'un verde tenero. Paragonandoli al pastello del *Ricolto*, balza evidente questo fatto: quando Alfredo dipinse gli acquerelli, cercava; quando dipinse il pastello, aveva trovato. Invero, tanto è in quelli evidente l'artificio della tavolozza — prezioso artificio per altro pittore di minor facoltà — tanto in questa *Raccolta delle mandorle* è franca e genuina l'interpretazione del vero.

Noto, senza troppo insisterci, che il pastello è apparso insieme con gli studii dall'antico. Tale era la fibra originalissima del Ricci, che un lavoro facilmente degenerante in pedanteria, serviva a lui per avvicinarlo sempre più alla semplicità e alla verità.

*
* *

L'ultima volta che entrai nello studio di Alfredo, poche settimane innanti ch'egli morisse, l'ampia stanza mi apparve come sparsa di rose. Alle pareti, sui cavalletti, fin sulle sedie, era un gran numero di teste di bambini, l'una accennata, l'altra condotta a buon termine, la terza finita del tutto, la quarta segnata appena sul foglio grigio. Nella mostra attuale abbiamo il conforto di rivedere in gran parte quelle rose, proprio rose per la tenuità, per la freschezza, per la delicatissima vita.

Dipingere il ritratto d'un bimbo è una fatica da far mettere le mani ai capelli al più paziente e facile pittore. Ma veramente il Ricci doveva riuscirvi meglio d'ogni altro, per quella dote su cui son più volte tornato, quella fulminea dote di fissar la visione. Ora egli scelse il pastello, per ottenere la rapidità massima; ed esaminando le varie teste vediamo com'egli vincesse l'ingrata difficoltà della posa nei bambini, cogliendo a volo gli atti e trovandone la fisonomia, nel disegno e nel colore, su parecchi fogli, senza affaticar la leggerissima patina polverosa del pastello, ma piuttosto avvalorando ciascun tentativo, sempre fresco, di tutto ciò che egli aveva potuto fermare nei tentativi precedenti.

Così vediamo per il *ritratto del bambino del duca di Mondragone* la pittura cominciare da pochi segni e compiersi in un quadro, veramente quadro, e bellissimo. Il biondo fanciulletto, in

veste cerulea coperta di ricami bianchi, campeggia sur un fondo roseo di seta a larghe strisce verticali. Vorrei ma non so descrivere.

Dei *tre bambini del conte Carlo Rasponi,* quello di mezzo parmi di straordinaria bellezza. Raro, quasi unico in questo, il Ricci, che per esprimere il suo ideale pittorico sembrava dovere aver bisogno di molta libertà fantastica, era poi acutissimo nel sorprendere le caratteristiche della fisonomia. Vi ha, per esempio, nella collezione esposta, uno studio per ritratto di signora, dove la perfetta somiglianza è ottenuta con un segno esilissimo: c'è, per così dire, la quintessenza della forma, del colore e, meglio ancora, dell'indole della persona. Ebbene, questi pregi, e più l'incanto d'una fattura piena quantunque agevole, semplice, come fosse istantanea, scorgiamo nella testa infantile a cui ho accennato. Lo sguardo, il movimento delle labbra sono vivi: nella carne non sapremmo scernere tinta da tinta; nei capelli non sapremmo ripensare il modo con cui il pittore ne rese la fluidità.

Nei ritratti dei bambini e nell'abbozzo a olio del *Raccolto delle mandorle* è il grado supremo a cui l'arte di Alfredo ascese. Fin dove sarebbe arrivato questo Ariel della pittura per cui l'arte pare fosse lieta e agevole come un gioco?

*
* *

Di molti altri lavori dovrei ancora parlare; ma perchè il lettore non si stanchi leggendo frasi e frasi, quando sarebbe tanto più dilettevole e proficuo vedere qualche saggio della pittura di Alfredo Ricci, terminerò col pastello che graziosamente il catalogo intitola *Pastorale.*

Una fanciulla, meglio, una ninfa seminuda, sporge il viso per bere la rugiada da un cespo di larghe foglie. Una capretta bianca la segue stringendosi a lei con atto famigliare e vezzosissimo, l'attuccio che hanno solo le caprette e i gattini.

Ora io penso: ma in quante forme adunque l'ingegno artistico del Ricci si esprimeva — o con più precisione, godeva di esprimersi, pur serbando in ciascuna di esse il carattere dominante della gentilezza? Noi vediamo qui, l'uno accanto all'altro, un capriccio elegante, e l'abbozzo d'un severissimo quadro, e i ritratti; nè in alcuna delle tre forme la personalità dell'artista si smentisce mai.

E invero Alfredo raccoglieva le doti più disparate: aveva in modo unico il sentimento del colore, ma disegnava con giustezza rara, come se non avesse fatto altro che disegnare nella sua breve vita. Aveva la dovizia della fantasia che gli permetteva di veder l'effetto delle forme e dei colori, prima che la tela o la carta li ricevesse ed aiutasse così a determinarli; ma possedeva in egual misura la penetrazione della fisonomia, sì che gli bastavano pochi segni perchè la somiglianza balzasse intera e viva dal foglio morto. Aveva insomma la spontaneità multiforme; ma possedeva pure l'attitudine a coltivare la fertilissima terra della sua intelligenza.

Poichè nell'arte moderna, più assai che nell'arte delle epoche primitive, è necessaria la facoltà assimilatrice. L'opera nostra comincia ad emergere, là dove essa ha compiuto l'ascensione sulle opere che l'hanno preceduta; e i più, nel salire, si stancano. Da questo alla dottrina propriamente detta v'è un abisso. Dove un artista come il Ricci si ciba, s'arricchisce il sangue e s'invigorisce il temperamento, altri accumula roba indigesta, e quel poco d'energia naturale ch'egli aveva, rimane soffocato. Il sapere studiare, in arte, deriva da una facoltà tanto spontanea quanto quella in cui s'impernia la propria personalità. E per questo ora assistiamo alla meraviglia di vedere in un giovane morto a venticinque anni, non soltanto una tempra genuina bellissima, ma anche l'effetto d'una cultura tecnica, di cui altrimenti non potremmo renderci ragione.

Se le parole di uno che ha veduto nascere l'arte di Alfredo Ricci, e non ha avuto bisogno che altri gliene additasse il continuo quasi vertiginoso progredire, e l'ha poi seguita fino a questa specie di consacrazione che gli amici del caro estinto han saputo offrire; se le mie parole forse passionate troppo, ma non adulatrici, giungeranno a suscitare l'esame critico dei competenti sull'opera in gran parte frammentaria del giovinetto romano, io avrò conseguito quasi per intero il mio scopo. Mi resterà il dolore di pensare che tutto ciò è suono, è vana romba per il nostro Alfredo, per l'irreparabilmente perduto.

Ugo Fleres

NUOVI DOCUMENTI

Documenti relativi al Bernini e a suoi contemporanei.

I documenti che qui pubblichiamo relativi al Bernini e a suoi contemporanei servono a mettere in luce maggiormente la figura del grande maestro del seicento. I duchi di Modena lo tenevano nella più alta considerazione, e a lui ricorrevano per opere e per consigli intorno al grandioso palazzo ducale architettato dall'Avanzini sulle rovine di un antico castello, come pure intorno alla splendida villa di Sassuolo e alla villa d'Este di Tivoli. Gli agenti estensi che dovevano trar pro dell'opera del Bernini, sempre occupato in grande cose, danno conto ai loro principi del modo in cui si svolgeva l' operosità instancabile dell' artista. E così i documenti del R. Archivio Estense qui riportati non illustrano solta nto le relazioni tra il Bernini e gli Estensi, ma molti altri particolari della vita del celebre maestro.

FRANCESCO IMPARATO

Relazione di Geminiano Poggi. La statua della VERITÀ del Bernini; opera dell'Algardi in san Pietro; la fontana di piazza Navona.

Serenissimo Principe

Sono andato, e uado attorno per le pitture, per compire al debito della mia uenuta in Roma; Ritrovo cose bellissime má ó che Padroni bestemiano, ò che uogliono dar orecchio a priuarsene, Quelle del già Abate Mussi si trouano nella casa del S.r Principe di Galicano. Hieri le uidi, e ritrouai da due ò trè cosette in poi che l'altre erano di poco rilieuo, e chiedono assai. Questa mattina sono ito à uisitare il S.r Cau.re Bernini, e benche V. A. S. non me l'hauesse ordinato, hó creduto di poter dirgli, siccome gli hó detto di tenere particolare commissione di salutarlo caramente a nome di V. Alt.za come hó fatto, con espressione uiuissima della stima singolare e'c con altre parole di cortesia, che da d.o S.r Cau.re sonto stato infinitamente gradite. Habbiamo discorso della fabrica del Palazzo di Modana, e di quella di Sassuolo et io l'hó assicurato, che le sue considerationi hánno riportato il credito, che meritauano. E sopra la statua pure di V. A. hó detto più di qualche cosa, má egli há detto più di me intorno alla generosità e grandezza d' animo di V. A. Ser.ma e del S.r Principe Cardinale; nell' udire le sue parole si scorge, che le dice da Romanesco: Jo l'hó invitato e pregato di fare una scorsa in Lombardia, ma egli s'é scusato ch'é hormai uecchio, e che l'amore della sua professione lo tiene troppo legato in Roma, e se alcuna uiolenza lo potesse mouere sarebbe quella del desiderio, che tiene di potere riuerire, personalmente V. A. Ser.ma Al presente non opera, ne s'affatica in altro che in un Lauoriere suo proprio che dice uoler che resti per memoria nella sua casa. L'opera sarà grande assai, cioè le figure molto più del naturale, et il pensiero è bellissimo. Rappresenta la Verità, ch'é una donna ignuda coricata sopra di uno scoglio in atto ridente, che tiene nella man destra uno scudo col sole scolpitovi dentro. Sopra di essa in aria si uederà il Tempo, che sosterrà un panno, col quale staua coperta la uerità, mostrando di haverla scoperta. Per compire detto Lauoro egli dice, che per lo meno vi correrá lo spatio di otto anni, e poco altro há pensiero, che faccia il suo scalpello. Veramente l'ingegno, e lo spirito di questo uirtuoso è singolare e meritamente uiene premiato. Hó ueduti altri scultori in particolare il s.r Algardi che fá opere mirabili, et al presente lauora le figure di un Altare di S. Pietro, con maniera molto tenera, e ben disegnata.

Vn altro Lorenese, che há fatta una di quelle statue della fontana di Piazza Nauona, mi há fatti vedere alcuni suoi modelli molto ben condotti, e di buon gusto, et al presente lavora nel marmo una Leda, che parmi sia per riuscire bella, e di buona maniera. Há disegnate con gran studio, e fatica quasi tutte le statue buone di Roma, e tiene i modelli di terra cotta. Il s.r Michel Angelo pittore mi há significato che quest'huomo non è considerato rispetto à i due maestri maggiori che l'offuscano, e che presso di un Principe grande si farebbe conoscere per ualent'huomo, oltre l'essere uniuersale per capriccj, et inuentioni, e quanto allo stipendio si contenterebbe dell'honesto. Non hó uoluto lasciare di darne á V. A. ragguaglio, affinchè sappia

occorrendo oue ualersi di un huomo della professione di scoltura con spesa ordinaria.

Non ostante ch'io sia qui mandato, e stia tutto intento per la faccenda delle pitture, nulladimeno la curiosità di Roma et in particolare de menanti, che cercano, non potendo in altra maniera, di riempire il foglio di Chimere hanno di già sparse delle ciarle ridicole sopra la mia venuta, et è seguito come per appunto V. A. mi disse e che io non credeuo, parendomi pur strano, che qui si faccia caso sopra tutte le bagatelle: Et io per non moltiplicare le ciarle a V. A. Ser.ma con profondissima humiltà m'inchino. Di Roma 30 Novembre 165?.

Di V. Altezza Serenissima

Humilissimo e deuotissimo servo
Giminiano Poggi

Relazione del Bernini sulle fontane e sulla villa d'Este a Tivoli.

Sereniss.mo e R.mo s.r mio Padron Col.mo
(si omette)

Il sig. Cauaglier Bernino, che credo stia à Castello, non fece mai sapere di uoler andar à dar l'acqua alle fontane di Tiuoli, mà il Costantino per seruir il s.r Pren.e Borghese, che ui capitò, fu forzato daruela, e cosi per il s.r Card.e Mancino, che ui è stato col s.r Duca suo di Nivers. Tien però l'ordine il Costantino fuori di queste occasioni d'aspettar il s.r Cau.e Berniuo, si aspetta la chiaue della Vigna del d.o Card.e Naldachino per far uilleggiare i SS.ri Paggi; se non si potrà hauere, si farà diligenza qualch'altro luogo di ricreatione.

. . . .

Di Roma li 21 Maggio 1661.

Di V. A. Ser.ma e R.ma . . . .

. . . .

Deuotiss.mo et Hum.o Seru.re
P. Caraccio V.o di Larino.

Ser.ma Altezza,

La mattina di Pasqua uennero poi da Tiuoli li mulli, e li due caualli morelli, e con essi uennero Mastro filippo, fontaniere Giardiniero, e li due fiamenghi contro il primo di questi scrisse già quindici giorni sono il Cap.o Lentulo, che non uoleua lauorare, il che ha nuovamente repliccato con l'ultima sua lettera a Monsignore et a bocca l'hà confermato Mastro filippo ancora, dal quale hauendo inteso, come fosse finito il Musaico della fontana, si è preso per espediente di licentiarli tutti e due, tanto più che instauano di stabilire prouigione al nouo Aiutante, al quale si sono dati scudi dieci per l'intiero pagamento di due mesi, e l'altro si è saldato per tutto questo giorno, con qualche suo sentimento, dicendo di havere sempre fatto gran cose, il che dirà di persona a V. A. S. mentre hà risoluto di essere costì speditamente, dal s.r Co: Vguzzone uenendo inuiato al sig.r Co: Lottario per farli qualche copie di pitura, come ebbe già disposicione su le prime del servicio ne ho hauuto gusto, anci gli ho fatto animo, essendo egualmente in arbitrio di V. A. l'essere costì, come se fosse in sua Casa, essendo anco assai meglio cotesta pratica per lui di quella di Roma, benche hormai è più italiano che fiamingo.

L'istesso giorno Mastro Filippo fu dal Cau.re Bernini per intendere la sua intencione circa l'essere a Tiuoli, e ne riportò risposta di non poter risoluere della sua andata prima che il Papa fosse stato a San Pietro per uedere la fabrica come si era dichiarato di uolerui andare, e lo crede uano di queste feste, ma l'auanzamento del caldo l'hauea diuertito, soggiungendo che risoluto doppo che fosse ne haurebbe mandato l'auiso un giorno prima a Mons.r Maggiordhomo e in tanto diede ordine alla stesso Mastro Filippo, che come di ordine suo haueua aricciato la metà della larghezza della Cascata della fontana, da alto a basso, ariciasse l'altra metà parimente doppo tre, o quattro giorni le desse tutta l'acqua che ui dourebbe lui medemo trouare quando ui sarà, per trouar rimediato a qualche disordine che potesse far l'acqua medema, cosi per il condotto di essa ancora e lo farà.

Dice Mastro Filippo che su la prima disposicione non ui resta più che da alzare due pilastri al suo segno per tre giornate sue solite di lauoro, e per le medeme ui manca tutta la materia per condure la quale, dice che possono bastare li due Caualli Morelli, et un Mullo che soprauanza alla muta, e però si sono mandati hoggi con l'istesso Mastro Filippo, hauendoli racomandato Monsignore al Cap.o Lentulo, e dall'auiso si sentira l'operatione hauendosi fatta anco tanto più la risolutione, quanto che la congentura delli fieni e de' frutti porta colà carestia di bestie per la condotta della detta materia, bastando l'hauere quella della puzzolana al l'uso solito che non mancaua.

Mi dice che ui uorà da dicidotto pesi di calce, ma molto più, se il Cau.re ordinasse, dice di ferrare il uano delli archi fatti, la qual operacione con l'altre che ui restano ricercarebbe tutto questo mese di Giugno.

L'altri sei Mulli si tengono qui in riposo per il fine della uendita, e per hauerli pronti per l'andata del detto Cau.re supponendola iminente. Mastro Filippo finito che haurà l'opera sudetta goderà della gracia di V. A. di poter essere in Lombardia. . . . .

Di V. A. Ser.ma

Roma li 7 Giugno 1661.

Hum.mo Diuot.mo et Oblig.mo
Gio. batt. Muzzarelli.

Ser.ma Altezza

Hieri l'altro uennero da Tiuoli il S.r Croce e S.r Costantino al primo si sono dati cento scudi a conto di Maggior somma per il fieno dato da Marzo sin adesso, ed è partito questa sera, il secondo aspetta di partire Lunedì matina col cau.re Bernini giorno destinato per la sua andata a Tiuoli, doue dicono resti per tutto

hoggi fornita l'operatione de' Muratori se lo stesso Bernini non ordena in uantaggio; sono tutti due puoco parciali di Mastro Filippo; mà meno l'ultimo assai del primo, hauendoli però fatta io hoggi doppo pranzo una grandissima lecione intorno a tutte quelli genti di sua giurisdizione ancorche io non ne hauessi bisogno per me in ogni conto l'ho fatto conoscere i suoi errori, e gli ho persuaso quanto se sia necessario la distrezza con tutti, e i modi proprij col fontaniere, osiano fontanieri, e credirei che si accomodasse alla soferenza del presente, e che non restasse mal sodisfatto di quel Giouinotto di Reggio per aiutarlo, mentre hà grandissima auersione a Zeusi.

Dice che ui è un muro nel Giardino appontalato che minaccia di cascare, che si essendo parmi proprio la congiontura e la stagione di assicurarlo con che resto con humilissima riuerenza

Di V. A. Ser.ma

Roma li 11 Giugno 1661.

Humiliss.mo deuot.mo e Oblig.mo
Gio. batt. Muzzarelli

Ser.mo e R.mo s.r mio Padron Col.mo

. . . .

Venne il fiamingo domenica, li 5 corrente, e li 6 lo licentiai col suo aiutante; perchè non lauorauano: quando poi sara di ritorno V. A., fara far i mosaici, et altri ornamenti à gusto suo.

È qui il Costantino, il S.r Carlo Croce, il quale uoleua ultimar il suo conto, ma per le grandi occupationi del Battaglia nel suo officio, e di più hora con l'inventario generale che si uà facendo, hò risoluto che se ne torni, con farli un mandato hoggi 10 Gug.o di S.di 100 per pagar domani sabbato gl' operai.

Domenica mattina a buonhora ritornarono da Tiuoli li Muli 10 e caualli 2, e poi hanno stimato bene, che Mastro Filippo ritorni con li 2 caualli, et un mulo per caricare. Subito che mastro Filippo haura fra pochi giorni finito la fabrica se ne tornerà a Reggio.

Il s.r cau.r Bernino rispose domenica a Mastro Filippo, che non poteua determinare il giorno per andar a Tiuoli à Visitar le fontane, finche N. S.re non andaua à ueder la fabrica di S. Pietro. Questa mattina 10 corrente, S. S.tà ui si è portata a hore 10, hora attendiamo l'auiso del s.r Cau.re Bernino. . . . .

Questa mattina 11 corrente Sabbato il s.r Cau.r Bernino mi mandò un suo staffiere à dirmi che se bene S. S.ta fù hieri a S. Pietro, che nondimeno egli non può andar à Tiuoli, se non lunedì mattina 13 (che sarà pur la partenza de SS.ri paggi), e che tornerà la sera à Roma, e che la carrozza si troui à Casa sua a hore 7. Hò risposto, che sarà seruito e subito hò ordinato al Sr Giulio Fiorini, che prepari quanto fà di bisogno, e l'auisi al s.r Marchese Bernardi, et al S.g.e Can.co Muzzarelli, e parli della Carrozza al Sig.e March.e Pallauicino . . . .

. . . . Di Roma li XI Giug.o 1661

Di V. A. Ser.ma e R.ma

Deuotiss.mo et Hum.mo seru.re
P. Caraccio V.o di Larino

Ser.ma Altezza

. . . .

Il Cau.re Bernini fù hieri a Tiuoli; e seco ui ando il sig.r Giulio fiorini, il quale mostra di non hauere molta noticcia delli ordini dati colà se non ch'egli habbia data l'acqua alla cascata, con ottimo esito, hauendo prima fatto mutare alcune cose che non stauano a suo modo, e poi egli habbia ordinato cioe a mastro Filippo quanto sia necessario per il lauoro di una sola settimana, ma che lo stesso s.r Cau.re si sia reseruato di auisare tutte le particolarità onde haura V. A. fondata relac.ne e di qui cauarà come non erano necessarij a Tiuoli tutti li Mulli per quella fabbrica, con che resto con humilissima reuerenza di V. A. S.ma alla quale soggiungo che per la condotta del sig.r Poggi ecc. ecc.

Roma li 14 Giugno 1661.

Hum.mo diuot.mo et Obligat.mo
Gio. Batt. Muzzarelli.

Seren.mo e Reu.mo Sig.re Padrone Col.mo

Lunedì 13 del corrente dai Servitori di V. A. fui condotto á Tiuoli, arriuai á hore undici, é per ché trouai alcune cose, chè non erano state fatte à mio gusto feci pigliare delle tauole, con sassi, e malta di quella chè era nel fondo delle peschiere, è lavorato sin che fui sodisfatto. s'aggiustó il tutto per poter prouar l'acqua, là quale tanto nella quantitá, come nello scherzo riusci à mio gusto più di quello chè mi ero imaginato, et à proportione del sito è tanta la magnificenza, e fà tal romore ché mi credo ché appagherà l'esquisito gusto di V. A. Auanti di partire ordinai a Mastro filippo che facesse di bona materia tutto quello, ché come hò detto s'era fatto di tauole, sassi, è malta, qual lauoro si doverebbe fare in sei giorni. Mi seruo pertanto di questa occasione per rapresentare il desiderio sempre ardente ché hó di seruirla, et insieme di ratificarli l'obbligationi chè li professo, é quí a V. A. humilmente m'inchino. Di Roma li 15 Giugno 1661.

Di V. A.ma S. è R.ma

Hum.mo Deu.mo et Obblig.mo ser.re
Gio. Lorenzo Bernino

Ser.mo e R.mo S.e mio Padron Col.mo

Alle due lettere sotto data di Reggio delli 6 e 7 del corrente, rispondo a V. A., che ho fatto uedere al S.r Card.e Pallauicino, ch'ella non riceue maggior contento, che l'hauer spesso occasione di seruire Sua Eminenza, e perciò mi haueua ordinato, che dicessi al

Dottor Bussetti, che le mandasse il 3.o tomo de' gl' annali manuscritti del Tassone, mà che per essersi trouato partito il Dottor sodetto, s'aspetterà altro ordine da V. A. Il S.e Card.le le rende affettuosissime gratie, come se l'hauesse riceuuto.

Il sig.r Cau.re Bernino lunedi all'alba fù condotto à Tiuoli, e ben servito, e perchè egli s'è riservato scrivere a V. A. intorno la fabrica, a lui tutti ci rimettiamo.

. . . .

. . . . Roma li 18 Giugno 1661.

Di V. A. Ser.ma e R.ma

Devotis.mo et humil.mo seru.e

P. Caraccio V.o di Larino.

(*Foris*) S.a Pr.e Card. d'Este. - Modana.

Serenis.mo e R.mo mio Padron Col.mo

. . . .

Non hò mancato di sopraintendere alle cose di Tiuoli epoichè Mastro Filippo hauendo fatto quanto ha comandato il S.r Cau.r Bernino, è già partito per Modona, á lui mi rimetto. Si seguita l'inuentario e la Casa passa con buon ordine e quiete, e riportandomi al Can.co Muzzarelli, faccio a V. A. hum.ma riu.za di Roma li 2 Luglio 1661.

Di V. A. Ser.ma e R.ma

Deuotiss.mo et Hum.mo Seru.re

P. Caraccio V.o di Larino.

(*Foris*) S. Pren.e Card. d'Este. - Modona.

Seren.mo e R.mo mio Padron Col.mo

Prima di chiudere la congiunta, riceuo dal s.r Marchese Bernardi l'ultima di V. A. da fiorenza. Il sig.r Cardinal Pallauicino attendera il fauore del 3.o tomo degl'Annali manuscritti sempre, che al di Lei ritorno in Modona le uenga commodo di la chiaue.

Participiamo tutti del contento, che V. A. ha riceuuto dalla relatione del S.r Cau.re Bernino della riuscita della fabrica, e delle fontane di Tiuoli. Hò scritto a Costantino che s'affretti di sbrigarsi di tutti quelli operarij.

. . . .

. . . . Di Roma li 2 Luglio 1661.

Di V. A. Ser.ma e R.ma

Deuotiss.mo et Humil.o Seru.re

P. Caraccio V.o di Larino.

(*Foris*) S.r Prenc.e Card. d'este. - fiorenza.

Sereniss.mo e R.mo s.r mio Padron Col.mo.

. . . .

Per proueder d'un traue paradosso per il tetto di Tiuoli, il s.r Caur.e Bernino da me interrogato, hà detto, che si può sicuramente disarmar la forma della fontana nuoua, e cosi ho ordinato al s.r Carlo Croce, che la faccia disarmare per trouare il traue, che fa di bisogno. Subito finita l'opera si farà misurar il tetto, e si pagherà conforme l'occordo. . . . .

. . . . Di Roma li 13 Agosto 1661.

Di V. A. Ser.ma

Deuotiss.o et Humiliss.o Seru.re

P. Caraccio V.o di Larino.

(*Foris*) S.r Prenc.e Card.e d'Este. Modona.

Sereniss.mo e R.mo s.r mio Padron Col.mo

. . . .

Hò ordinato a Tiuoli, che si proueda del traue per rimetterlo sotto il tetto in luogo del guasto, con leuarlo dalla uolta della fontana nuoua, già che il s.r Cavaglier Bernino dieci giorni sono, mi disse, che si potoua disarmare. Con tutto ciò ho aspettato l'ordine di V. A. e poi ho scritto al Croce, che se può pigliar il traue senza disarmarla tutta, cosi faccia. . . . . .

. . . . Di Roma li 20 Agosto 1661.

Di V. A. S.ma e R.ma

Deuotiss.o et Humiliss.o seru.re

P. Caraccio V.o di Larino.

(*Foris*) S.r Pren.e Card.le d'Este. Modona.

Ser.ma Altezza

. . . .

Il sig.r Marchese Bernardi determina di partire li tre o quatro del uenturo in letica col giouine susari lasciando quel l'altro sin al suo ritorno, o ad altro auiso: partira dico Martedì, o mercordi prossimo e consolato della cortese audienza hauta questa matina dal Papa il quale partirà lunedi anchesso per Castello, per puoca pioggia caduta, ancorche non ariuata a Castello, la doue mando subito a riconoscere il uantaggio.

Fu hieri mattina a S. Pietro a uedere la fabrica, ma non so se si sarà diletato di uedere la statua di S.t Agostino una delle quatro della nuoua Cathedra di S. Pietro, suontata al gettarla, opracione ch'importarà scudi 5 mila per la qual si mormora del Cau.re Bernini, il quale fu seruito hieri di una Carrozza di V. A. non sò a quale efetto per Roma . . . .

Di V. A. Ser.ma

Roma li p.o ottobre 1661.

Humiliss.mo Deuotiss.o et Oblig.mo

Gio. Batt. Muzzarelli.

Pietro Berrettini da Cortona incaricato della pittura del palazzo Estense in Roma. Sua rivalità col Bernini. Giudizio su Salvator Rosa come pittore di decorazione.

Ser.ma Altezza

Il sig.r Pietro da Cortona há ripigliato la sua febretta solita, e benchè puoca, preuedo che sia per starsi un pezzo a potersi promettere della sua applicatione per la disposicione de pensieri per la pitura delle uolti

delle Camere del sig.r Duca Ser.mo; onde ne sento ramarico per la premura di V. A. S.ma, e tanto più, non hauendo l'ardire di far capo ad altri Pitori, per non disgustare il d.o sig.r Pietro, superiore ad ogni altro alla maniera che si desidera eroica.

Il cau.re Bernini haurebbe inuencione e pensieri grandi, ma non conuengono insieme, il Cortona, e lui, per riualità, come è proprio di uirtuosi, doue che facendo capo dall'uno, bisogna far senza dell'altro.

Saluator Rosa, come Pitor brauo, et Historico, e Poeta insieme, ambondarebbe di inuencioni al pari d'ogni altro, ma essendo solito, di dipingere a oglio e sempre in piccolo, è dificil, a mio credere, fare passaggio ad opere così grandi come porta l'altezza delli medemi uolti.

Vi sono altri Pitori, che per disegno se ne potrebbe ualere, ma non saprei risoluere senza ordine, su la speranza del Cortona, hauendo tanto più in mano li due libri del Pigna, e del Padre Gamberti, et il s.r Co. Vguzzone non è mai tornato, douendo essere passato da Poli a S.to Vito perche seco con molta sodisfacione confererei la materia, la quale tiene incagliata l'aspettatiua del s.r Pietro in difetto del quale si sarebbe appreso altro partito.

Sù queste noticie io supplico l'A. V. restar seruita di auisar qualche suo particolare sentimento per tutto che l'affare portasse maggior solecitudine, senza piu resto con humiliss.ma riuerenza.

Di V. A. Ser.ma

Roma li 9 Nou.bre 1661.

Hum.mo diuot.mo e oblig.mo
Gio. Batta Muzzarelli.

Il porticato della piazza di S. Pietro, opera del Bernini.

Ser.mo e R.mo sig.re mio Padron Col.mo

. . . .

Sarà anco considerabile la proposta del Monte per la fabrica della Piazza di S. Pietro, perchè l'opporsi porta materia di consideratione, e l'effettuatione non è senza le sue considerationi contrarie, e forse li compratori medesimi potrebbe essere, che andassero più ritenuti di quello, che si crede.

Di Cluny, e delle fabriche mi rimetto al Canonico Muzzarelli, potendole io solo dire, che non si manca d'ogni più attenta applicatione, Et. à V. A. faccio humilissima riuerenza. Di Roma il primo di marzo 1662.

Di V. A. Ser.ma

Hum.mo Devot.mo Ser.re Oblig.mo
Aless. Bernardi.

Roma il dì primo di marzo 1662.

. . . .

Per fornire sollecitamente la fabrica delli Collonati alla Piazza di S. Pietro s'inclina di fare un monte, applicandoui le rendite d'essa fabrica ma si troua difficoltà, potendosi dubitare, che li Pontefici futuri uorranno Essi a loro arbitrio impiegare le rendite del suo tempo, per lasciar anch'essi qualche memoria di se stessi in detta fabrica di S. Pietro.

Feste in Roma per la nascita del Delfino. Parte che vi ebbe il Bernini.

Ser.ma Altezza

Riceuerà V. A. S. qui annesso la nota della spesa fatta ne fuochi di queste tre prime sere, et iluminatione per la nascita del Delfino, nella quale occasione come scrissi, si sono messe cinquanta torcie ogni sera alle finestre, nella maniera che fù fatta per l'incoronatione del Re, le quali torcie si sono fatte apparir nuoue ogni sera, mà la seconda nell'accenderle si andauano uarriando informa si può dire inuisibile„ eperò non si sono adoperate che Cento, di nuoue, delle quali detratto gli auanzi, si riduce la spesa della cera a scudi 50, con tutto lo strepito fatto, il quale è stato grande respetto l'absenza di V. A, mà considerato che molto maggiore l'haurebbe fatta se fosse stata in Roma, mi fece giudicare necessaria la dimostratione su l'apparato delli altri e non me ne trouo pentito all'esempio di tanti altri meno interessati di V. A. alla quale tocca per la parentella, per la Protettione e ui aggiungo di più, la consideratione della Regia munificenza uerso dell'A. V. presentemente.

Mi dice hànno fatto fuochi, in tre luoghi, e al Palazzo di Piazza Madama spetante a Card.li hanno messe le torcie, a tutto due gl'ordini delle finestre, oltre li lumini alle medeme, et a tutte le altre ancora.

Il Principe Lodouisi, e Gaetano, benche assenti hanno fatto gran dimostratione.

Panfilio si è portato bene, ma molto meglio Borghese.

L'Ambasciatore di Spagna non hà mostrato singolarità. Il Duca di Bracciano hà iluminato solo cinque finestre, che sono dalla parte dell'entrata maggiore del Palazzo, con dieci torcie.

Cattognano con semplici lumini, e l'uento l'ha portato uia le Armi di Francia, e pure il Duca fa liurea alla francese, e quella fatta dal Contestabile, ha del francese, del spagnuolo, del Tedesco, e di ogni altra nacione.

Questi si era preparato per fare li fuochi, ma ueduto che il Card.e haueua messo le torcie, e lumini, come è solito di mettere al recinto del Cortile, non uolse far altro alla facciata del Palazzo come era l'uso in altre occorrenze. Monsu d'Obeuille, che doueua fare gran cose, ha fatto puoca dimostratione. abita il Casino passato farnese per andare a S. Gironimo della Charità, ne ha messo torcie, che ad un ordine di finestre, da sette, o otto in tutto che siano.

Parma l'ha messo all'ordine del piano nobile, et una sola finestra inuoltando da una parte ed all'altra, alle parti laterali che sono torze 34.

San Luigi ha empita la facciata tutta di lumini.

Adesso sta disponendo di far fuochi d'inuencione, sù la Piazza, su li pensieri del Cau.re Bernini, per mezzo del s.r Card.e Antonio, e dispongono li teloni per dipingere tutta la facciata della Chiesa, la quale si apparará superbamente per il giorno della [1] e Tedeum che si canterà in rendimento di gracie.

Il sig.r Card.e Antonio hà già principiato a far mettere i legni, e sula Piazza auuanti la porta della Chiesa della Trinità de Monti, e sopra la Chiesa, e tra le due Torri, con pensiero di far gran cosa, sul dissegno fatto dal Cau.re medesimo Bernini, che gli ha fatto il modello, mà sara assistita l'opera da Gio. Paolo Todesco, il quale abita per l'apunto a piedi della medema salita.

L'opera sara di tal consideratione che portara auanti sin fatto le feste di Natale, fatto il giorno ancora dell'Epifania, cosi par determinato.

Li detti fuochi doueano fare la sua operatione in tre diuerse maniere, con uoli di statue, molti de' quali e tanti altri adormenti si farano di stucco; ed è bene in questo caso che non abbia concorrenza con alcuno, e si possa sodisfare a suo modo senza rancore.

La medema sera si fara l'istessa iluminatione con dispensa di uino, e poiche stimo che forse non sieno per farsi listessa sera li fuochi del s.r Card.e, e quelli di S. Luigi, dubito che si cada in necessita di duplicata spesa, della quale si haurà tempo di meglio informarsi e di hauerne i sentimenti di V. A.

. . . .

Di V. A. Ser.ma
Roma li 16 nou.re 1661.
Humiliss.mo diu.mo e oblig.mo
Gio. Batta. Muzzarelli.

Partenza del Bernini per la Francia.

Ser.ma Altezza
(si omette)

Jl medesimo Ambasciatore (Luigi de Bourlemont, Ambasciatore di Francia a Roma) fu hierimatina a lienciarsi dal Papa, dal quale non hebbe altra gratia che di permettere al Cau.re Bernini di andare in Francia per la fabbrica del Loure, al quale efetto S. M.ta ha spedito Corriere di Gabinetto al Signor Ambasciatore e si e detto con rimessa di scudi 10 mila di aiuto di costa al medesimo signor Cavaliere che se ne andara glorioso e tornarà trionfante.

(si omette il resto).

Di V. A. ser.ma
Roma li 22 Ap.le 1665.
Humillis.mo diuotis.mo et Oblig.mo
Gio Batta Muzzarelli.

Ser.ma Altezza

Se ne andette il Papa Giouedì matina a Castello senza perdita di tempo col s. Card. Ghigi che ua continuando la sua purga con apparenva di buon esito, aiutato dalla stagione e dalla gioventu sua grande.

Il sig.r Ambas.re partì poi hieri matina verso le 13 hore accompagnato da molte Carrozze a sei e da Signori Cardinali Orsini, Maidelchino e Mancini sin a mezza strada di Prima porta, haueua mandato auanti il giorno prima le mute dissero per fare la sua prima posata a Terni conducendo due Carrozze a sei, e il restante della famiglia di servizio a Cauallo, 3 caualli a mano Vna lettica, e otto some.

Il Cau.e Bernini doveva partire questa matina per la strada di fiorenza douendo fare la prima posata ferma in Siena per visitare colà alcune cose per ordine del Papa.

Mi há detto di essere a riuerire V. A. S. in passando ed io le ho detto che le sara di gran consolatione, ma che lo vora godere qualche giorno, mi rispose che havrebbe più caro al ritorno, et io le soggiunsi che per il ritorno ancora uorrebbe l'A. V. sodisfarsi maggiormente de suoi fauori per non perdere cosi buona congiuntura.

Mi disse che la licenza hauuta dal Papa non dura che per tutto Agosto, e che per qualsivoglia occasione non preterira l'ordine, lasciando qui affari di non minore importanza di quello possa hauere in Francia, doue gli ho detto io essere non meno degno Teatro del suo ualore di questo di Roma e che V. A. goderà grandemente dell'occasione per augumento delle sue glorie.

Hà hauuto una rimessa qui di scudi 10 mila di Francia, la quale era in testa del signor Ambasciatore che l'ha girrata al medemo sig. Caualiere, et egli l'ha girata al signor Bacelli, e questa e la p.ma dimostrat.ne di S. M.ta, che lo fa spesare e sèruire in uantaggio per uiaggio lasciandoli il signor Ambasciatore un servizio di Argenteria, e persone di seruizio e seguito con la maggiore conuenienza oltre i proprij suoi seruitori, ed il figlio suo secondo Genito, che conduce seco; egli dice però di uoler fare il uiaggio con tutta sua commodità, perche altrimenti non assicurerebbe la sua salute, ne potrebbe il Re restar seruito da lui, e veramente se havra buona salute, ogni uno se calcola di gran uantaggio da questa occasione per la sua Casa fauorita dalla fortuna, non men che dal merito.

Il signor Ambasciatore ha mandato già tutte le sue robbe a Civitavecchia dove si attende l'arriuo della Galera per inviarle subito la famiglia ancora ivi restata.

Hà contrattato un diamante di 600 doppie in tanti argenti d'Augusta, e particolarmente in gran bacili dorati, e figurati, e porta uia di gran robba senza lasciar debito alcuno, e sembra che si sia risoluto di portar uia le sue belle carrozze se non altro per farne letti e credo habbia uenduto la sua nera ordinaria alli Hebrei, lasciando li più grassi caualli da uendere.

(si omette il resto)

Di V. A. Ser.ma
Roma li 25 Ap.le 1665.
Humillis.mo diuot.o et oblig.mo
Gio. Batt. Muzzarelli.

[1] Qui manca forse la parola *festa*.

Disegno del Bernini per il nuovo palazzo del Louvre e busto di Luigi XIV da lui scolpito.

Em.mo et Sere.mo sig.r et Padrone Coll.mo

Io sempre sono stato di [1] che potendosi fare una grande e maestosa fabrica senza gettare a terra il fatto sarebbe stato maggior lode perche per far questo si ricerca maggior sapere e si mantiene la memoria degli altri Re che anno operato. questo mio parere a incontrato totalmente il gusto di S. M.a il quale mi disse che che la spesa non gli daua fastidio, ma che gli sarebbe un poco dispiacuto di gettare a terra quello ch'anno fatto i soi antenati.

In hordine dunque a questo ho fatto un disegnio il quale senza gettare a terra quasi niente del fatto si fa un palazzo che in grandezza e ricchezza sara certo il maggiore che si sia fatto. In quanto alla intelligenza avendolo fatto io che non so niente, si deue stimar pocho niente di meno ne sto sodisfatto: mediante il lume che se compiaciuto di darmi il signore Dio. S. M.a a mostrato di restar sodisfatto al maggior segnio e sta con impatienza aspettando che si dia prencipio, il quale si fara subito che arriueranno qua alcuni maestri che se mandato a pigliare a roma et intanto sto facendo li spachati li modoni e tutti quelli disegni che sono necessarij per poter operare. — S. Ma.à mostro dauer gusto che io li facesse in marmo il suo ritratto, quale al presente o dato principio, e perche qua non cie marmi di quella perfezzione che si ricerca per fare detto ritratto o messo le mani in tre pezzi per sciegliere quel'o che riuscira meno cattiuo, me parso dessere inobligo di darne parte a V. A.za di quanto passa come mio padrone singolarissimo se io potessi corregiere questa mia natura frettolosa la quale accompagniato con lo stimolo che io o di ritornare a roma per finire l'opera della cattedra, la passerei assai bene, ma lassandomi portare dal mio naturale trauaglio un po po più di quello che comporta la mia eta, spero nel signore che mi dara quello aiuto che sara il meglio per me. il Figlio del uicarano [2] mi riesce assai spiritoso. ma sin hora non o auto tenpo da poter uedere le sue belle machine. faccio Profondissima Reuerenza a S. A.a parigi 22 luglio 1665.

Di V. A. S.a

Vostro devotissimo Obbligatissimo servitore
Gio: Lorenzo Berninj.

Bernini raccomanda un giovane pittore al duca di Modena.

Emin.mo e Seren.mo Sig.r Padron Col.mo

Il Sig.r Lodouico Gimignani giovane di grande espettatione nella professione della pittura, del quale tiene particolar protettione S. S.tà per essere suo figliano, e paesano sono due anni, che per suo ordine, e con mio consiglio si portò in Lombardia per apprendere la buona maniera di colorire doue in poco tempo há fatto tal profitto, come apparisce dalli quadri, che há mandato al Papa, che spero possa nell' età nostra riuscire un grand'huomo; per conseguire maggiormente questo fine gli hó scritto che per terminare il suo studio con il megliore della pittura passi da Modana nel suo ritorno, doue ponga il non plus ultra à tutto quello che hà ueduto di buono, come ne sono io testimonio di ueduta. Supplico pertanto humilmente V. A. quale è così gran protettore della uirtù á degnarsi di uolergli far uedere, e studiare per qualche giorno le sue pitture, le quali accrescerebbono d'un gran merito appresso al mondo quando per loro mezzo si perfetionasse questo giovane, e s' augumenterebbono le molte obbligationi che tengo uerso V. A. e tutta la sua Seren.ma Casa.

Mentre qui gli faccio humilissima riverenza. Roma 30 Agosto 1668.

D. V. E. et A. S.ma

Deu.mo Hum.mo et Obl. S.re
Gio: Lorenzo Berninj.

Vendita di oggetti d'arte del principe Ludovisi.

Ser.ma Altezza.

. . . .

Il Principe Ludouisio uende gran cose, statue, pitture e mobili d'ogni sorte, et il Gran Duca hà comprato per quanto intendo le più belle statue che ui fossero, e Falconieri certe pitture per pochissimi danari. Dicono anche che sia in uendita la uigna belissima di Roma per 35 mila scudi, mi dispiace che la Casa d'Este non sia in questa uolontà di prouedersi di qualche singolar cosa, che ui sia rimasta. Se però è uero, che si dia di basso a tutto.

Mi souiene che forse de parati; o siano arazzi ue ne potrebbero essere, e V. A. per suo avertimento ne potrebbe far pigliar nota, che è quanto mi occorre di rifferire presentemente: e per fine le fo humilissima riuerenza.

Roma, li 18 maggio 1669.

Di V. A. Serma.

Il.mo Dev.mo et Oblig.mo s.vo e sud.to
Uguccione Rangoni.

Disegno del Bernini, e stampa che ne fu tratta.

1671 (data postuma)

Il Sig. Caualier Bernino dice che havendo in vita sua fatti tanti disegni per Pontefici, Rè, è Prencipi uole sigillare con farne uno à gloria dell'offerta che si fà al Padre Eterno del pretiosissimo Sangue di Christo; stando jn questo pensièro gli è parso, che si possi prègare la gloriosissima Vergine, a fare lej per noi; à

1 Qui manca forse la parola *parere*.
2 Vigarini, architetto modenese.

Padri Thèologhi, et altri spirituali. Jl pensiero gliè parso bellissimo, è molto utile per tutti; stante questo hà fatto il presente disegnio, et in sua presènza l'hà fatto intagliare per poterne dare à molti, è mandarne per Jl mondo a gloria del Sangue di Christo.

Epigrammi in onore di Giovanni e di Gentile Bellini.

Nei *Carmina Illustrium poetarum italorum Florentiae* trovansi due epigrammi di Raffaello Lorenzini (vol. XI, p. 468 e 469): l'uno dedicato a Giovanni e l'altro a Gentile Bellini. Eccoli:

Gentili Bellino pictori

Gentilem Venetum Bellini sanguine magni
Progenitum cœlo tollite, Pierides.
Vivit enim pictis quidquid ille facit tabellis,
Deque suis (mirum!) spirat odor violis.

Johanni Bello Bellino pictori clarissimo

Qui facis ora suis spirantia, Belle, tabellis
Dignis Alexandro principe pictor eras.

A. V.

Lorenzo Bernini in Francia.

Una lettera del padre Gian Paolo Oliva, generale dei Gesuiti, al Padre Ferrier, confessore del Re di Francia Luigi XIV, ci dà notizie della statua equestre eseguita dal Bernini a Roma per essere situata a Parigi. La lettera trovasi nella Biblioteca nazionale di Firenze (3 - VIII - Var. - Cod. 7 bis. 1487, lett. 212).

È noto come il padre Oliva, amicissimo del Bernini, lo stimolasse a recarsi in Francia nel 1665, e come a lui fossero dati minuti ragguagli, nel tempo in cui il Bernini si trovò alla Corte francese, sì delle opere a cui attendeva, come degli onori che gli erano prodigati. Roma seppe della gloria del cav. Bernini in Francia, appunto dalle lettere ricevute dal padre Oliva, di cui diede pure conto il Baldinucci nella sua « Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernino » (Firenze, MDCLXXXII). Tornato il Bernini a Roma, diede opera a fare la statua colossale di Luigi XIV a cavallo, di cui dà ragguaglio la lettera seguente gentilmente fornitami dal prof. Vittorio Zanoni:

A. V.

« Molto R.do in Ch.o Padre

« Si contenti V. R. che per meglio dichiararle et le contentezze mie et i miei stupori, a lei scrivo in quel linguaggio, che essendomi nativo, mi sominìstra parimenti voci più proprie a' sentimenti conceputi. Fui a' giorni dietro a rivedere il famoso colosso che il C.re Bernino ha lavorato ad immortale gloria del Re Cristianissimo. L'opera come nella mole supera quante statue ostenta Roma a' forestieri, così a mio parere non invidia veruna anche di quelle che ammiriamo di Prassitele et di Fidia. Il cavallo quantunque di marmo pare che si muova e nitrisca, el Re parla et aggratia, tanta è la vita che al simulacro di pietra ha dato lo scalpello dello scultore. Questo grand'huomo per ben servire un tanto monarca nell'effigie che lavora non solamente s'assordò a' principi sovrani che l'invitavano senza misura di prezzo a memorabili intagli, ma dimenticatosi degli anni che conta, assistè all'impresa con infaticabile industria, superando stagioni et resistendo a chi tenta di moderarlo nella fatica. Io non crederei l'amore con cui ha dedicato la sua vita all'immortalità dell'opera se con i miei occhi non l'havessi veduto, ancor che fresco da mortali dissenterie ritornato, in dispetto de' medici e de' domestici, nell'uso de' ferri e nel ripulimento del marmo. È riuscito questo di sì consummata perfetione che indubitatamente offusca tutti gli altri lavori del Cav.re fonduti o sculpiti; Però mi congratulo con la città di Parigi, che presto ammirarà nella sua più famosa piazza una macchina di cui l'Europa non ne vede nè ne vedrà migliore e per l'oggetto che rappresenta o per l'arte con cui è figurata. Non altro manca a sì acclamato miracolo fuor che la corona sul capo del principe rappresentato. Delle due corone che veneriamo ne' Comandanti, quella di gioie al Re la diede il nascimento, che l'espose al mondo principe di tanti stati, l'altra di lauro a lui la porgono tante piazze heretiche espugnate dalla sua spada. Resta l'ultima dell'Olivo più gloriosa di tutte e da tutti sospirata; ove in essa con la pace universale fra' principi fedeli si cinga S. M.tà nè a' suoi preggi rimane che aggiungere, nè alla statua può accrescersi preggio per cui risplenda. Tale ghirlanda non si lavora dal ferro et però dal Cav.re non si è sovraposta alle tempie del simulacro et solo un Re carico di tanti trofei può caricarsene col superare sè stesso, dopo d'haver superati i nemici della Fede, mentre trionfa di natione trionfante con tanto danno della religione fin nell'ultimo oriente *(sic)*. Appartiene a V. R.a offerire con la santità de' suoi Consigli a sì potente Re, i rami d'una corona che presso Dio et presso i buoni precede a qualunque diadema, et la prego de' suoi santi sacrificii.

« Roma 27 9.bre 1673

« Servo in Christo
Gio. Paolo Oliva ».

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

E. Müntz - **Histoire de l'art pendant la Renaissance. Les Primitifs.** Paris, Hachette, 1889.

Dire della storia dell'arte del Rinascimento è dire delle idealità d'Italia, e delle forme che esse rivestirono quando sprigionaronsi dalle larve del Medio Evo. Filosofi, letterati, storici, artisti si raccolsero nello studio di quel periodo meraviglioso, di quella lussureggiante fioritura che coprì il nostro paese; ma le sintesi abbozzate sin qui si sgretolano via via che la curiosità ne spinge a ricercare più addentro nel passato, e le monografie distruggono tradizioni e pregiudizi abbarbicati alla storia. È utile e bello però rinnovare di tanto in tanto la sintesi storica di quell'epoca, rispecchiando in essa lo stato della scienza, riassumendo le ricerche compiute o intraprese: è utile perchè gli studii non si isteriliscano in ricerche materiali, e racchiusi in angusti confini, non perdano di vista i veri orizzonti. Noi perciò bene augurammo al primo volume della storia di Eugenio Müntz, che, dopo essersi addentrato nella vita del Rinascimento, riassunse l'opera sua e degli altri con l'« *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* ». E lietamente accogliemmo il libro dell'infaticabile scrittore, più sereno nel giudicare il nostro passato di quello che in Francia si usi da qualche tempo. Egli reca i suoi entusiasmi all'Italia artistica, che nell'evo moderno tenne l'impero della bellezza. Possa trovare ascoltatori l'industre scrittore, e contribuire a diffondere anche tra noi la storia dell'arte del Rinascimento!



MELOZZO DA FORLÌ, FRAMMENTO D'AFFRESCO

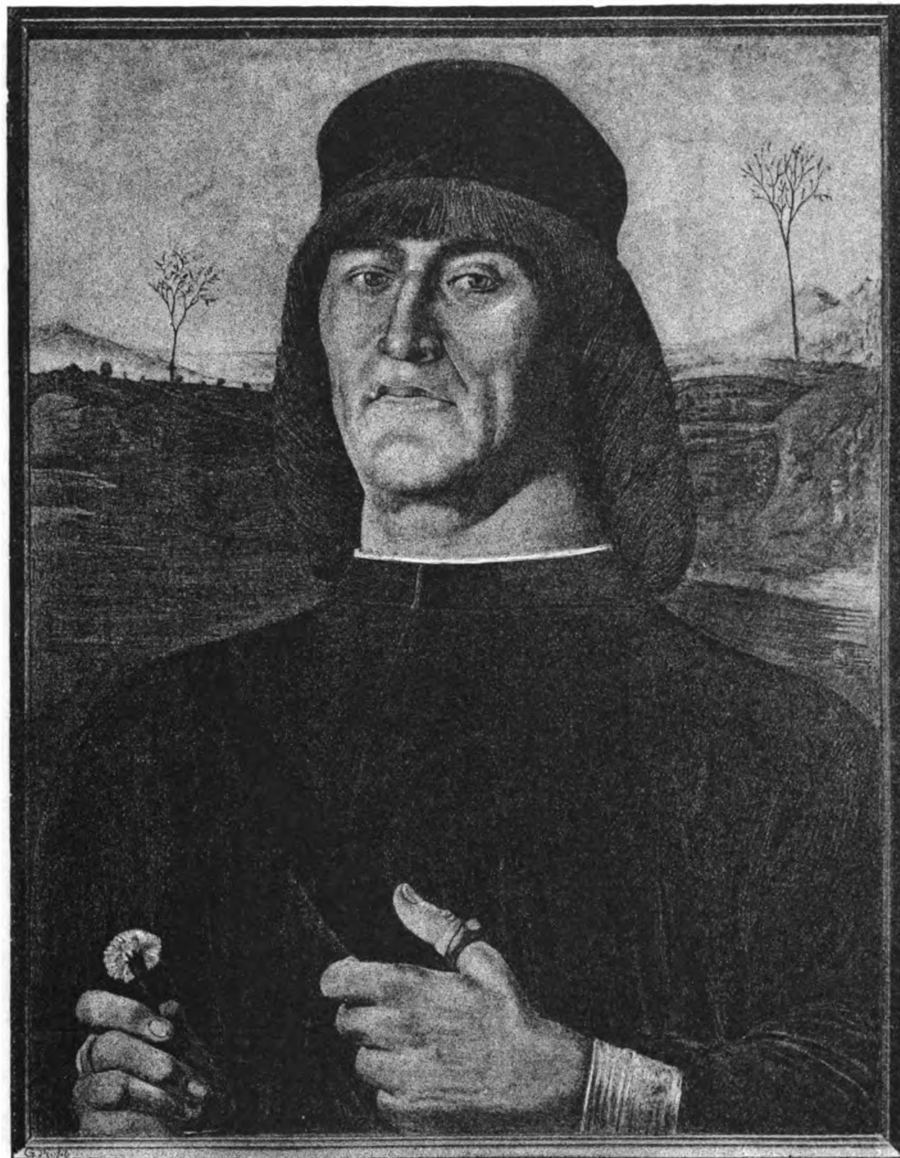
(Sagrestia di S. Pietro in Roma)

Nei giorni che precedettero la unità nazionale, gli studiosi nella grandezza dell'arte sentivano la unità della patria, e poscia, la unità raggiunta, tutto si fece a favore dell'antichità classica, che ebbe ed ha i suoi sacerdoti per tutto. Scarseggiarono fra noi gli studiosi del Medio Evo e del Rinascimento, e come se con la caduta dell'Impero Romano si estinguesse ogni lume d'arte, la storia artistica parve soffermarsi al limitare del Medio Evo. Se, discorrendo della letteratura, la storia mettesse il suo punto a Cassiodoro, diremmo che quella è storia per metà di un popolo. Così direbbesi, per il modo con cui si riguarda dai più, della storia dell'arte, che ha pure il suo padre Dante in Giotto, e intorno a lui un coro di eroi. Benvenuto quindi il libro del Müntz, che tende a diffondere, a rendere popolari le nostre glorie artistiche!

Il Rinascimento, scrive il Müntz, significa una nuova giovinezza dello spirito umano, l'affrancarsi del pensiero, lo slancio delle scienze, il raffinamento della civiltà, quella instancabile ricerca dell'eletta bellezza che anima l'Italia verso il secolo xv, sotto l'influsso dell'antichità classica. Lo studio di quel periodo dall'autore dei *Precurseurs de la Renaissance* e della *Renaissance en France et en*

Italie à l'époque de Charles VIII è impreso con vero fervore. I trionfi dell'umanismo, i godimenti di quella vita nuova esaltano lo scrittore, così che talvolta i suoi periodi hanno intonazioni liriche, suonano come un canto all'Italia.

I Mecenati d'Italia formano il soggetto del primo libro del volume, ov'è tessuta la biografia de' Medici, inseparabili dalla storia del Risorgimento, e dimostrato come l'arte trionfante alle rive dell'Arno si diffondesse nelle città della Toscana, a Prato, a Empoli, a Pistoia, a San Gimignano, ad Arezzo, a Borgo San Sepolcro, a Montepulciano, a Pienza, a Lucca. A questo movimento contrasta nel secolo xv soltanto una città della Toscana, la nemica secolare di Firenze, Siena, ove il Rinascimento non trionfò che dopo un secolo. L'A. passa in rassegna le città toscane, richiamando i nomi dei mecenati e degli artisti che vi fiorirono; e così continua scorrendo l'Umbria, da Perugia, insanguinata dalle fazioni degli Oddi e dei Baglioni, a Foligno dominata dai Trinci, a Assisi, a Città di Castello e a Spoleto; poi si ferma a Roma, alla corte dei papi, da Martino V a Innocenzo VIII: e passa poi a Napoli, alle Romagne, alle Marche, al Ferrarese, a Mantova, a Bologna, alla repubblica di Venezia, al Friuli, alla Dalmazia, all'Istria, alla Lombardia, al Piemonte ed alla Liguria. Questa corsa rapida, vertiginosa per l'Italia dimostra la grande ricchezza di notizie storiche e bibliografiche dell'A., che sa trasportarci attraverso a un Eldorado ar-



ANDREA SOLARIO, RITRATTO DI UN SENATORE VENEZIANO

(Galleria Nazionale di Londra)

tistico; ma avremmo desiderato ch'egli invece di trasportarci, come su un grifo alato, per incanto, a traverso le regioni d'Italia, egli si fosse provato a disegnarci più nettamente il carattere della cultura artistica dei mecenati. Invece di accompagnarci fra turbe di signori e di artisti, di città in città, da monumento a monumento, l'A. con la impareggiabile sua cultura poteva darci un quadro, ove certe delimitazioni fossero tracciate, certi contrapposti lumeggiati, e certe figure torreggiassero. L'A. potrebbe ragionevolmente osservare che l'economia del libro non permetteva lo studio intimo dei numerosi protagonisti del Rinascimento, l'intaglio dei loro profili: e tuttavia quel rincorrersi di nomi e di date, quel frammischiarsi di notizie biografiche e genealogiche di uomini politici con quelle di vicende d'artisti, reca sì meraviglia al lettore, ma non lo trattiene, non lo spinge alla meditazione ed all'esame del carattere dei mecenati, sitibondi di glorificazione e d'immortalità.



FRA ANGELICO, PREDICAZIONE DI S. STEFANO
(Cappella Nicolina al Vaticano)

Il secondo libro del volume tratta degli elementi che costituirono il primo Rinascimento, cioè della tradizione, del realismo e de' metodi d'insegnamento. Discorrendo delle tradizioni, ereditate dalla Grecia e da Roma l'A. mostra come il Cristianesimo da un lato e i Barbari dall'altro non riuscissero a sradicarle del tutto, finchè nel secolo XI si manifestò un ritorno alle forme romane nell'architettura; nel secolo XIII, la scultura ne seguì l'esempio, e nel secolo XIV con Giotto e Lorenzetti si videro traccie di modelli antichi nell'arte pittorica. Gli elementi antichi latenti svilupparono quindi rapidamente in Italia il desiderio di novità, di ritornare alle fonti classiche; ma le idee antiche furono in-

terpretate in diversi modi nel quattrocento. L'interpretazione ebbe le sue fasi: prima si trattarono i soggetti antichi senza comprenderli, poi trasparve una maggiore famigliarità con l'archeologia, infine l'assimilazione divenne completa nella forma e nella composizione.

Allo studio del risveglio degli elementi antichi, del loro penetrare nell'arte nuova, l'A. fa susseguire quello degli elementi tratti dalla natura e dal vero che con l'antichità si compenetrarono. Nicolò Pisano e Giotto scoprirono sotto le convenzioni la natura, ma i loro imitatori si abbandonavano ad una servile imitazione delle forme da esse create, quando Donatello e Ghiberti si sforzarono di conciliare il naturalismo con l'insegnamento del passato; e intanto l'anatomia, la prospettiva lineare colmarono l'abisso che separava dalla natura le arti rappresentative; più strette si fecero le relazioni fra le arti e la società contemporanea; universale divenne la educazione dei quattrocentisti.

Dopo questo libro composto con grande larghezza di ricerche, l'A. in un altro discorre dell'Architettura da Brunellesco a Bramante, rilevando il carattere distintivo del secolo xv, e cioè la lotta fra lo stile pittoresco e il classico, tra la fantasia e la regola. L'A. nell'architettura sembra meno preraffaellista che nella pittura, e trova che a furia di ricercare la regolarità, la correzione, la purezza, la simmetria, si arrivò più volte a creare opere fredde nel quattrocento. Noi non siamo del suo avviso, che si risente della famosa invettiva del Ruskin contro le cavità quadrate del Rinascimento. Nelle forme gentili equilibrate dell'architettura del Rinascimento, nei palazzi arieggiati, nell'eleganza delle semplici sagome, nella dolcezza degli effetti policromici noi troviamo che il genio nazionale seppe trovare la sua via, creare opere che fanno riscontro alle greche, e a quelle dell'architettura romana al tempo della Repubblica. Non vana teatralità, non capricciosa prodigalità d'ornamenti, bensì edifici che sembrano non murati ma veramente nati.

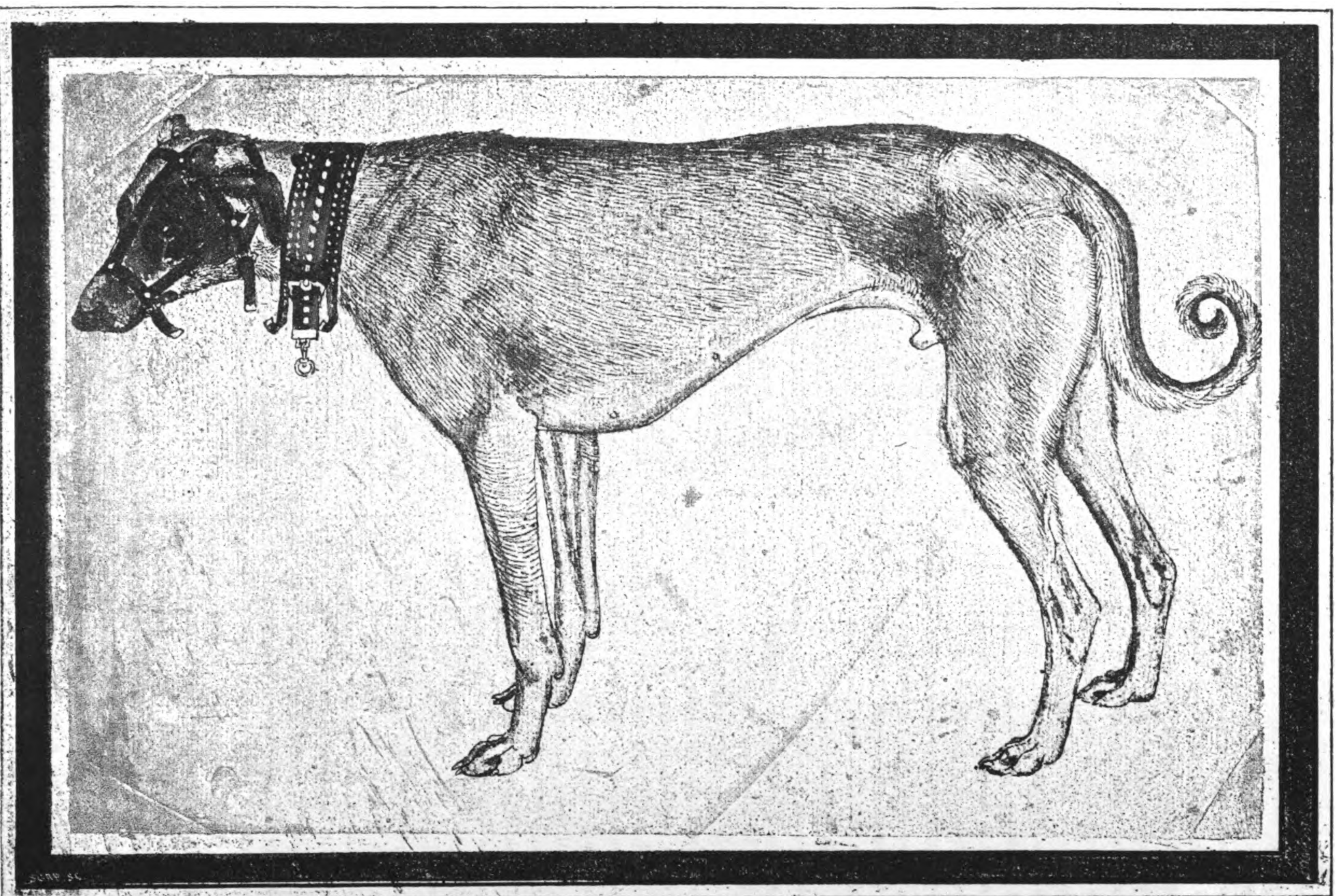
L'A. esamina quindi i differenti elementi della costruzione, ma fra i saggi di ornati che riproduce nel libro trovasi, certamente per equivoco, il coronamento di un tabernacolo di Donatello nella sagrestia de' Beneficiati in San Pietro di Roma, coronamento che non solo non appartiene a Donatello, ma è della fine del secolo xvii. Esaminati gli elementi costruttivi, l'A. passa a discorrere delle chiese, del mobilio religioso, dell'architettura funeraria, degli ospizi, delle biblioteche, dei palazzi, delle ville e de' giardini, per far conoscere i caratteri generali dell'architettura italiana nei tre primi quarti del secolo xv; e quindi dà la biografia dei principali architetti di quel tempo, dividendoli in tre grandi scuole, la fiorentina tendente a un rigore troppo scientifico; la lombarda ricca di ornati variamente combinati; la veneziana, che si sforza di congiungere gli elementi orientali agli antichi.

Dall'architettura, l'A. passa alla scultura italiana straricca di forme del secolo xv. Il biografo di Donatello, sulla base di nuovi studii, ha modificato qualche dato cronologico riguardante la vita e le opere del sommo scultore, ma avremmo avuto caro che egli non ci avesse riprodotto, come opera dell'artista, nè la santa Cecilia della collezione Elcho, nè gli ornamenti in legno della cattedrale di Firenze, nè il busto di san Giovanni Battista del Museo Nazionale. E così che fra le cose di Mino da Fiesole, non fosse inclusa la Vergine adorante della basilica di S. Maria Maggiore in Roma. Ma a parte queste ed altre opinioni discutibili assai, il quadro che l'A. traccia della scultura italiana nel periodo donatelliano è un eccellente riassunto delle opere e degli studii moderni. I limiti imposti all'A. non gli hanno permesso di tener conto di alcuni valenti scultori, ma un posto poteva essere concesso a Giorgio di Sebenico che arricchì Ancona di opere meravigliose, e che fra i Veneti nelle Marche, fa degnamente riscontro al pittore Carlo Crivelli.

Il libro quinto tratta della pittura italiana da Masaccio a Mantegna, rilevando la impronta diversa che essa assunse nelle varie regioni. A Masaccio fa l'onore di avere lasciata in disparte la tradizione per mettersi di fronte alla natura, e morto Masaccio, secondo l'A., la pittura rimase fin verso la fine del secolo xv quasi in uno stato d'inerzia. Veramente questa linea generale è troppo tagliente. Tutta la pittura del secolo xv ci dà l'esempio di un concorso simultaneo di forze, accresciute di generazione in generazione, verso il vero e la perfezione.

Al nome di Masaccio l'A. associa quello di Masolino, cui ascrive d'accordo con la moderna critica, contrariamente all'asserzione del Vasari, la pittura di una cappella del San Clemente in Roma, che però non sembra doversi ritenere, dopo le ingegnose considerazioni del Wickhoff, la prima opera di quell'artista. Paolo Uccello, Dello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, ed altri passano quindi innanzi al lettore, come una schiera di eroi; e dopo essi s'innalza Piero della Francesca, a cui d'accordo col Bode e con altri, l'A. attribuisce giustamente (quantunque alcuni continuino a ripetere il nome di Fra Carnevale) la *Santa Conversazione* della Galleria di Brera in Milano. E dai Fiorentini, trascorre al Veronese Vittore Pisano, di cui, facendo tesoro delle ricerche posteriori alla biografia del Bernasconi, tesse a nuovo la vita. Solo osserveremo che la data 1422, come quella degli affreschi della gran sala del palazzo ducale di Venezia non è certa; che i disegni attribuiti al Pisanello nel *British Museum*, relativi a quegli affreschi, non sono ancora come tali accettati dalla critica. Richiamiamo poi l'attenzione dei cultori dell'arte sul sospetto manifestato dall'A. riguardo all'autenticità della lettera riprodotta nell'*Inventaire des autographes.... de M. Benjamin Fillon* (Paris, 1879). Un'altra mistificazione recente si aggiungerebbe alle tante che dal Maffei ad oggi resero confusa, intricata, piena di errori la biografia del grande Veronese.

Da Verona a Milano, e da Milano a Padova l'A.



VITTOR PISANO, STUDIO DI UN CANE LEVRIERE
(Museo del Louvre a Parigi)

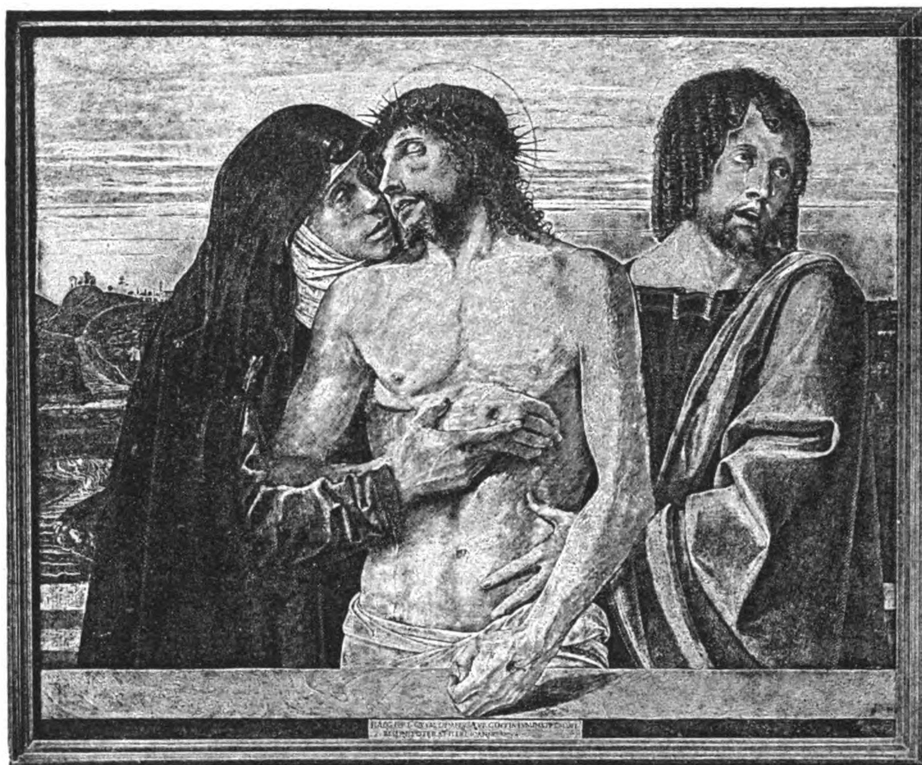


JACOPO DELLA QUERCIA, GRUPPO IN MARMO

(S. Petronio. Bologna)

trasporta il lettore, lasciandolo soffermarsi troppo brevemente innanzi allo studio dello Squarcione, da cui si diffuse per l'Italia settentrionale tanto lume d'arte. Ma forse discorrendo, nel secondo volume dell'opera, di Andrea Mantegna, l'A. ci tratterrà intorno ai suoi condiscepoli, degni quanto Gregorio Schiavone di essere ricordati. Compiuto con Jacopo Bellini l'abbozzo della storia dei novatori italiani nei primi due terzi del secolo xv, l'A. ci addita i rappresentanti dello stile di transizione, e cioè di coloro che, come termine medio, stanno fra i naturalisti e gli ultimi seguaci dell'arte giottesca.

Gentile da Fabriano è, secondo l'A., uno dei campioni dello stile di transizione, uno dei grandi maestri della primitiva scuola umbra che non rassomigliò in alcun modo, egli dice, alla scuola fondata dal Perugino. Ed è giusto in parte questo giudizio, quando si tolga dall'elenco dei maestri umbri dato dall'A., il nome di Fiorenzo di Lorenzo che ha tanto affinità col Perugino. A Gentile sussegue il pio Frate Angelico, che visse fra le preghiere e l'arte, e di cui trovasi a Santa Maria sopra Minerva il sepolcro con la iscrizione che vuolsi fosse dettata da Niccolò V.



GIOVANNI BELLINI, LA PIETÀ

(Galleria di Brera in Milano)

Con preghiera di non volere tacciarci di pedanteria, accenniamo che l'iscrizione è stata tradotta un po' troppo liberamente dall'A. La città, fiore dell'Etruria, mi impose il nome di Giovanni: tale è il senso dell'iscrizione; non l'altro. « *mon nom est Jean; pour patrie, j'ai eu la ville qui est la fleur de la Toscane* ». E poichè siamo in questo genere di appunti, ci permetta l'A., che è uno dei pochi stranieri che non alterino i nomi dei nostri artisti, di osservargli che non è dato staccare la parola Frate sincopata dall'appellativo di Angelico, che niuno in Italia dice o scrive *il Fra*.

Con aspirazioni meno trascendentali ci è messo innanzi, dopo l'Angelico, Fra Filippo Lippi, che chiude il ciclo glorioso de' Fiorentini disegnato dall'A. E da Firenze si vola a Venezia, all'incontro di due pittori mediocri, Iacobello del Fiore e Michele Giambono, poi di Antonio Vivarini da Murano, alleato di Giovanni d'Alemagna; e da Venezia a Genova, ove si trova un altro ultramontano, Giusto d'Alemagna, da non confondersi, scrive l'A., con Giusto di Gand che lavorò ad Urbino. La questione però se i due artisti sieno diversi o da identificarsi l'uno coll'altro non è risoluta sin qui; ma vi sono molti indizi stilistici per la identificazione loro. Almeno lasciamo adito al dubbio!

L'ultimo libro del volume è dedicato all'incisione e alle arti ornamentali. L'A. discorre dell'origine dell'incisione in metallo e in legno, poi delle arti del metallo, e cioè quelle del medaglista, dell'incisore di sigilli, dell'orafo, del fabbro ferraio, dell'armaiuolo ecc.

Ai cenni rapidi di queste arti, seguono altri sulla glittica, sull'intaglio, sulla miniatura, sullo sgraffito, sullo smalto, sulla pittura in vetro, sul musaico di smalto e di marmo, sulla tarsia, sulla ceramica, sulla porcellana, sulla vetreria, sul ricamo, sull'arazzeria. E chiude il volume, dicendo che i maestri italiani del primo rinascimento apparvero all'ora propizia, quando la ricchezza pubblica, il sentimento del valore personale, la coltura generale e il culto del bello giungevano all'apice; allora, in cui l'entusiasmo per l'antichità essendosi alleato alla giovinezza del sentimento, l'arte non aveva



A. FILARETE
(Medaglia rappresentante l'autore)

che da interpretare il suo tempo per meravigliare eternamente l'umanità.

Possa l'entusiasmo dell'A. trovare un eco nei cuori! L'A. che innanzi tutto deve aver pensato a dare ai giovani un libro che ne scaldasse gli affetti per l'arte, troverebbe certo una degna ricompensa, quando essi, leggendolo, si animassero allo studio, provassero sete de' godimenti spirituali che l'arte dona a' suoi cultori. Le numerose incisioni del libro, di cui diamo in questa rubrica dedicata alle recensioni molteplici saggi, attraggono alla lettura, così come le ornate parole dell'Autore. Noi Italiani dobbiamo professargli sincera riconoscenza.

O. Maruti

Roberto von Schneider. **Di un medaglista anonimo mantovano.** — Milano, Cogliati, 1890.

In quel tesoro di antichi disegni raccolti dal pittore Giuseppe Bossi, ora conservati nell'Accademia di Belle Arti in Venezia, trovasi un foglietto su cui si veggono rappresentati a penna e ad acquerello un Gesù Bambino, il profilo di Massimiliano I e quello della sua consorte Bianca Maria. Il disegno fu attribuito a Leonardo, poi dal senatore Morelli a Ambrogio de Predis. L'A. messo in confronto col disegno un *testone* coniato in oro e in argento, che nel diritto ci presenta le teste accollate dell'imperatore Massimiliano e di Bianca Maria, e nel rovescio la Madonna lattante sulle nubi attorniata da angioli, osserva giustamente che tutto quanto si trova nel disegno di Venezia, vedesi pure sul testone e anche sur una medaglia, di cui conservasi un esemplare in oro nella collezione di Vienna. « Oltre a questo parallelismo, » scrive l'A., « che si riscontra fra la moneta e la medaglia da una parte e il disegno dall'altra, è anzitutto la piccolezza di quest'ultimo, che mi decide ad attribuirlo al medesimo artista che lavorò quei due pezzi. Chi disegna a questo modo non può essere evidentemente fuorchè un artista avvezzo a lavorare in piccolo e che pensa di eseguire ancor più in piccolo i suoi progetti, quindi in ogni caso come fa un orafo od un medaglista, ma non mai come fa un pittore di ritratti pei suoi studii dal vero. » Ma chi poteva essere il medaglista? Dagli estratti del libro di conti dello scrivano della zecca di Hall (in Tirolo), l'A. ricava che il testone e la medaglia sono opera di un intagliatore di conii mantovano, che nel 1506 era stato chiamato in quella città, ov'era la zecca più importante nei possedimenti ereditarii dell'imperatore. Il Mantovano, che in alcun modo non si potrebbe identificare con Ambrogio de Predis (che stava in Milano occupato a disegnare un abito per gli arcieri dell'Imperatore, mentre l'intagliatore dei conii soggiornava in Tirolo), dovette tuttavia servirsi di ritratti già esistenti, per riprodurne i lineamenti nel suo punzone, e in quanto al ritratto dell'Imperatore è probabile, per la evidente corrispondenza della testa sulla moneta col ritratto di Massimiliano nella pinacoteca imperiale di Vienna, che appunto questo gli servisse di modello. L'A. conchiude che il foglietto non è uno studio del vero, di mano di Ambrogio de Predis, ma lo studio di un ignoto mantovano intagliatore di conii eseguito sui ritratti di Ambrogio, per il suo testone e la sua medaglia. Infine il riscontro tra il rovescio di queste monete, con quelle d'argento mantovane, coniate durante il marchesato di Gian Francesco II Gonzaga (1489-1519), ov'è riprodotto il gruppo della Vergine lattante, lascia affermare con sicurezza al diligentissimo scrittore che l'intagliatore di conii lavorò pure nella zecca di Mantova. Speriamo con l'A. che un giorno sia possibile di chiamare col suo vero nome quell'artista con cui l'arte italiana incominciò ad esercitare sullo stile e sul carattere delle medaglie imperiali quell'influenza che durò un secolo e mezzo.

O. Maruti

Vittorio Treves. **L'architettura d'oggi, gli architetti e le scuole d'architettura in Italia.** — Conferenza tenuta alla Società Filotecnica di Torino, la sera del 14 marzo 1890. Con un'appendice. — Torino-Palermo, Carlo Clausen, 1890, pp. 50.

L'architetto non va confuso col costruttore, l'architetto è un'artista; l'architettura è un'arte, che come ogni arte ha la sua tecnica, il suo fondamento scientifico; ma non sono necessarie formule astruse e calcoli complicati per fare un edificio. Ciò premesso, l' A. si

domanda in qual modo gli architetti possono giungere a dar forma d'arte ai nuovi materiali, alle nuovissime applicazioni scientifiche, ad affrettare l'avvenimento di quello stile che rappresenti e caratterizzi la nostra epoca. Conviene, egli dice, mutare dalle basi l'indirizzo della loro istruzione, che gli architetti acquistino istruzione e coltura in altre scuole, diverse e diversamente costituite da quelle che formano i moderni ingegneri. L'A. passa quindi a discorrere del progetto di legge per la costituzione definitiva di alcune scuole speciali d'architettura; e esaminato quanto si va facendo per la educazione degli architetti nelle nazioni vicine, sostiene che la scuola di architettura dev'essere distinta così dall'Accademia, come dalla Scuola di applicazione; ch'essa dev'essere autonoma e autoctona. Queste idee sono sostenute dall'A. con ardore di artista ed esposte con grande chiarezza. Gli angusti limiti di una conferenza non gli hanno permesso di addentrarsi nella questione di determinare il tipo della scuola vagheggiata, secondo i caratteri e le tradizioni nazionali da una parte, e secondo le esigenze scientifiche dall'altra; ma avremmo desiderato, che, nell'appendice, fosse raccolto, oltre il piano di studii della sezione architettonica del Politecnico di Berlino, anche quello dei principali istituti esteri congeneri. Gli esempi buoni tornano sempre utili.

O. Maruti



FRA ANGELICO, L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

(Museo del Louvre a Parigi)

Raffaele Erculei. **La villa di Giulio III. Suoi usi e destinazioni.** — (Dalla *Nuova Antologia*, XXXVI, 3. Roma. 1890).

La villa di Giulio III sorta sulla via Flaminia a breve distanza da Roma, ebbe già i suoi illustratori, ma l'A., con la scorta di nuovi documenti, mette in chiaro, come non fu mai, l'opera degli architetti, dei pittori, degli scultori ecc., che ornarono la villa « per la quale pareva che il Papa impazzisse, » al dire del Panvinio. L'architettò il Vignola, cogli aiuti del Vasari e di Michelangelo; Bartolomeo Ammunati concorse ad abbellirla; Prospero Fontana, Taddeo Zuccaro, Fran-

cesco Salviati ecc., la dipinsero. L'A. fornisce molte notizie, desunte dai registri della camera papale, intorno ad altri artisti e artefici che cooperarono a rendere più gaia la villa dove Giulio III si recava in suntuosa barca pel Tevere. Giacomo e Tommaso scultori forse si possono identificare con due dei Della Porta, Andrea loro compagno era forse il Casella. Niccolò scultore forse quello stesso che veniva chiamato, in documenti contemporanei, Niccolò da Vigna scultore. Sarebbe utile ricercare notizie anche degli altri artisti citati solo per nome nell'interessante pubblicazione, chè, quantunque l'arte verso la metà del secolo XVI precipitasse, essa teneva ancora qualche rimembranza della splendida età fuggita. E così pure dall'egregio A. noi ci aspettiamo di vedere determinata la paternità delle singole parti di pittura e scultura, che ancora restano nella villa, a singoli artisti. L'A., che possiede un materiale prezioso, potrà meglio di chiunque trarne il maggiore profitto possibile.

O. Maruti



CARADOSSO, FREGIO IN TERRA COTTA

(S. Satiro a Milano)

Angelo Gatti. **La fabbrica di S. Petronio.** — Indagini storiche. Con 18 disegni. Bologna, R. tipografia, 1889.

Invitato il Comitato Esecutivo per la facciata di S. Petronio a promuovere ricerche storiche, a fine di somministrare una base sicura al concorso definitivo per compiere la fronte della grande basilica bolognese, ne affidò l'incarico al sig. Angelo Gatti, il quale dopo dieci mesi di assiduo lavoro espone nel suo libro i risultati delle indagini nell'Archivio della chiesa. I documenti ritrovati sono preceduti dalla narrazione storica delle vicende del monumento e dello studio del suo stile, per servire all'architetto che vorrà accingersi a risolvere il grandioso problema della riedificazione della fronte di S. Petronio. Noi siamo poco teneri di queste riedificazioni o ricostruzioni, perchè mai l'arte moderna si move a maggior stento che quando si accosta all'antico e i trampoli dell'erudizione non servono a moverla meglio. Tuttavia se anche lo scopo delle ricerche dell'A. non è secondo i nostri criterii, il metodo con cui furono eseguite ha dato buoni ed utili frutti per la storia. La cronaca documentata è ricca di rivelazioni, sugli scalpellini che mastro Antonio di Vincenzo, cittadino nativo di Bologna, primo costruttore della basilica petroniana, ricercò a Firenze, a Como, a Venezia. E fra essi trovasi notizia anche di Giovanni Ferabech di Alemagna scultore, che eseguì la Madonna detta della Pace, che si conserva nella prima cappella a destra di chi entra nella basilica. Seguono documenti d'alta importanza relativi a Iacopo della Quercia, arrivato nel 1425 a Bologna ove rimase sino al 1436, e non tornò che per poco. Nel 1463 (7 gennaio) troviamo notizia di Agostino di Duccio, a cui fu commessa l'esecuzione di un modello in legno della facciata di S. Petronio, e di Frate Iacopo da Ulma, che eseguì invetriate a colori; nel 1468-1476, di Agostino de' Marchi da Crema intagliatore del coro, nel 1490, di mastro Sperandio da Mantova *« quia fecit modellum sumitatis turris novae dictae ecclesiae. »* Nel cinquecento ci passano sott'occhio notizie degli scultori Antonio di Minello da Padova e di mastro Antonio di Ostiglia, di Domenico de Iami da Varignana, di Amico Aspertini ecc. Il libro è un eccellente contributo alla storia dell'arte italiana.

O. Maruti

A. Bertolotti. **Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII.** — Notizie e documenti raccolti negli archivi Mantovani. Milano, Bertolotti, 1890.

L'A., a seguito delle sue ricerche pubblicate in diversi periodici, ci fornisce ragguagli sulla scultura e sulla ceramica alla corte dei Gonzaga in Mantova; e discorre della ceramica in Mantova nei secoli XV, XVI,

xvii e sulle importazioni che si fecero di maioliche dalle diverse città italiane a quel luogo, da Firenze, Pesaro, Venezia, Ferrara, Faenza, Urbino, Lodi ecc. Poi dà qualche utile documento sulla fonderia in Mantova nei secoli xv e xvi e sui fonditori forestieri residenti in quella città. Infine si trattenne sulla scultura in Mantova. I documenti non sono tutti inediti, nè tutti veramente importanti; ma tuttavia siamo grati all'A., che con maggior cura del solito, ci fornì notizie e spogli desunti dall'Archivio dei Gonzaga. E poichè sembra che delle osservazioni altra volta rivoltegli egli abbia tratto pro, gli raccomandiamo di lasciare certe prefazioni generali, da enciclopedie, ai capitoli dei suoi lavori; e di citare con tutta esattezza le fonti bibliografiche di cui si serve.

O. M.

Eugène Müntz. — **Les archives des arts,** recueil de documents inédits ou peu connus. Première série. Paris, Librairie de l'Art, 1890.

In questo nuovo volume il fecondo scrittore ha raccolto una quantità di documenti artistici, parte inediti, parte poco conosciuti o rari, provenienti dalla Francia, dall'Italia, dall'Inghilterra e dalla Germania. I documenti, meno gli ultimi sette (nè si capisce il perchè), sono ordinati cronologicamente; ed era questo forse l'unico ordine possibile in una raccolta così svariata, a meno che l'autore non avesse preferito aggruppare i documenti secondo le varie nazioni alle quali si riferiscono.



MINO DA FIESOLE, BUSTO DI DONNA

(Museo Nazionale a Firenze)

Per i lettori dell'*Archivio* non sarà senza interesse un breve riassunto dei più importanti fra i documenti che trattano di artisti italiani. Primo fra essi è l'estratto già noto e pubblicato dal Cavalcaselle, di un registro di spese fatte sotto Urbano V, che l'A. ci dice conservato nell'Archivio romano, cioè nell'Archivio di Stato in Roma. Veramente il registro ha il titolo: *Expensae pro fabrica palatii Avinionensis, 1369;* ma invece vi si trovano notati i lavori eseguiti in Roma e nei dintorni. L'estratto registra le spese fatte da quel papa per il Vaticano, e vi sono nominati venti pittori occupati alla decorazione di due cappelle nel Palazzo Apostolico; la maggior parte di questi artisti ci sono sconosciuti. Vi troviamo però i nomi del Giottino, di Giovanni da Milano, di Giovanni e di Angelo Gaddi. Apprendiamo quindi l'epoca precisa del soggiorno del Giottino in Roma, cioè il 1369, e un fatto di cui non troviamo menzione nel Vasari, che egli prese anche parte ai lavori di decorazione nel Vaticano. L'onorario ch'egli riceveva era di dodici fiorini d'oro al mese, quindi circa ventiquattro soldi al giorno; egual paga aveva Giovanni Gaddi, e si può perciò ritenere che insieme col Giottino dirigesse i lavori; Giovanni da Milano ed Angelo Gaddi avevano ciascuno dodici soldi al giorno.

Non priva d'interesse è la comunicazione dell'A. intorno ad una copia del trattato *De perspectiva pingendi* di Piero della Francesca, da lui trovata nella Biblioteca Nazionale di Parigi; è un manoscritto in folio, cartaceo, del secolo xvi e consta di 82 fogli. Importanti sono i disegni, i quali, a quanto asserisce l'A., riproducono abbastanza fedelmente quelli originali di Piero della Francesca. Un altro esemplare dello stesso trattato fu recentemente rinvenuto dal signor Ravaisson nella biblioteca di Bordeaux.

Intorno all'*Annunciazione* di Bernardo Rossellino nella chiesa della Misericordia in Empoli, apprendiamo da un documento di cui l'A. non ci indica con precisione la provenienza, che il 2 agosto 1447 la confraternita della Misericordia commise all'artista le statue della Vergine e dell'Angelo in marmo bianco, con fregi dorati, dell'altezza di due braccia; lo scultore chiese quattro mesi di tempo per compiere le statue, le quali furono poi collocate e giudicate « belle e ben fatte e proportionate » da Lorenzo Ghiberti; dopo di che la compagnia sborsò all'artista, probabilmente a conto, trentasei fiorini d'oro.

Termineremo coll'accennare a tre lettere esistenti nella collezione d'autografi del comm. Santarelli. Tutte e tre sono indirizzate a Margherita d'Austria, duchessa di Parma; una è di Tiziano (Venezia, 15 giugno 1567),

il quale invia alla duchessa una stampa in rame della *Trinità* da lui eseguita per l'imperatore Carlo V, quadro che ora si conserva nel museo di Madrid; la seconda è del celebre miniaturista don Giulio Clovio, che scrive da Roma il 15 luglio 1573, annunziando a Margherita l'invio d'una pittura ad olio da lei commessagli, rappresentante la *Madonna col bambino e san Simeone;* il Clovio si lagna inoltre della sua mal ferma salute, ma bisogna notare ch'egli allora aveva settantacinque anni. L'ultima lettera ci fornisce dei particolari intorno alla costruzione del palazzo Farnese a Piacenza; essa è dell'architetto Gio. Francesco Testa, che eseguì quel palazzo secondo il progetto del Vignola; è scritta da Parma il 5 settembre 1565, e dà una relazione particolareggiata intorno all'andamento dei lavori.

Questi sono, a mio giudizio, i più notevoli fra i documenti editi dal Müntz; non senza importanza sono anche tre lettere da Parigi (1611, 1614, 1614) che si riferiscono alle faenze di Montelupo.

Ed ora auguriamoci di veder presto il seguito di questa interessante pubblicazione.

G. Coceva

W. Bode. - **Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im königlichen-Museum zu Berlin.** — Ein Nachtrag. (Estr. dall' « Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen » 1890, Heft I).

È un' appendice allo studio pubblicato dal Bode nella scorsa annata dell'Annuario dei Musei prussiani, in cui aveva dato comunicazione della scoperta da lui fatta di un busto in bronzo che dovette fare riscontro a quello del Mantegna nella cappella di Sant'Andrea in Mantova. 1

In aggiunta a quanto allora scrisse, l' A. pubblica due documenti rinvenuti recentemente dal Davari nell'Archivio Gonzaga di Mantova: il primo è una lettera di Tolomeo Spagnoli, il più giovane dei fratelli di Battista, il quale chiede il permesso di far gettare nella fonderia del marchese di Mantova una statua del fratello, il cui monumento si eseguiva allora; il secondo è una lettera del marchese Federico, che concede a Tolomeo Spagnoli il permesso chiesto. L'A. crede che probabilmente la statua non sia stata fusa, giacchè nello stesso mese di giugno 1519 Tolomeo Spagnoli dovette fuggire da Mantova per frodi commesse mentr'era segretario del defunto marchese Francesco; e propone l'ingegnosa ipotesi che, fuggito Tolomeo e perciò impedita la fusione della statua in bronzo destinata ad esser sovrapposta alla tomba di Battista Spagnoli nella chiesa dei Carmelitani, questi si sieno accontentati del modello in legno della medesima dandovi il colore del bronzo. Il modello esisterebbe tuttora e sarebbe precisamente la statua che rappresenta lo Spagnoli in mezza figura di grandezza naturale, con un libro nella man sinistra, ora esistente nella biblioteca di Mantova: essa è di legno bronzato e proviene appunto dalla chiesa dei Carmelitani, da cui fu trasportata alla biblioteca l'anno 1784. Quanto all'autore di esso, il Bode non vuol proporre un nome, ma si limita a constatare che il suo stile è troppo diverso da quello del busto in bronzo nel museo di Berlino, per poter credere che sia dello stesso artista.



VITTOR PISANO, STUDIO DI TESTA

(Museo del Louvre a Parigi)

Due altri busti dello Spagnoli servono a stabilire con tutta certezza l' identità di quello di Berlino: l'uno, in gesso bronzato, sta sul monumento sepolcrale del carmelitano nella navata sinistra del duomo di Mantova, ed è una debole copia di quello trovato dall'A.; l'altro è un busto colossale in terra cotta ora nel Museo patrio di Mantova, e che prima si trovava insieme con quelli di Virgilio e del marchese Francesco Gonzaga sotto l' arco di una porta della città presso San Francesco, abbattuta nel 1852, dove tutti e tre erano stati collocati a sue spese dal medico Battista Fiera nel 1514. Ecco in breve riassunte le notizie che vengono ad aggiungersi a quelle già fornite intorno al busto, lavoro probabilmente di Gian Marco Cavalli, recentemente entrato nel museo di Berlino.

C.

(1) Vedi la recensione di O. Maruti in questo stesso *Archivio*, anno 1889, pag. 385.

Francesco Hayez. — **Le mie memorie** (pubblicate dal Comitato per onoranze a F. Hayez). Milano, 1890.

L'illustre pittore veneziano che fu chiamato il primo e l'ultimo della scuola romantica, l'infaticabile lavoratore cui il Dall'Ongaro diede il poetico epiteto di « Briareo dalle cento braccia », l'amoroso e venerato professore dell'Accademia di belle arti in Milano, che per mezzo secolo dedicò all'insegnamento tutte le forze del suo ingegno, ha ora il suo monumento, opera pregevole dello scultore Barzaghi, sulla piazzetta di Brera. Nel giorno dell'inaugurazione del monumento il Comitato per onoranze a Francesco Hayez ha pubblicato con gentile pensiero, raccolte in un grosso volume di splendida edizione, le memorie dell'artista.

Le memorie che lo Hayez cominciò a dettare nell'anno 1869, vanno dall'anno della sua nascita, il 1791, fino al 1838; esse sono piene di semplicità e di spontaneità, e, anche se non vi fossero le numerose testimonianze di quanti lo conobbero, basterebbero esse sole a mostrare il suo animo onesto e sincero, innamorato dell'arte sua. Senonchè il pubblicare le memorie del pittore soltanto fino all'anno 1838 non bastava ad illustrare completamente la sua figura; e perciò con lodevole idea il Dott. Giulio Carotti, segretario dell'Accademia di Brera, il quale per incarico ricevuto dal Comitato curò la pubblicazione del volume, ha diligentemente raccolto nella seconda parte del medesimo ben 217 documenti che consistono in attestati, diplomi, contratti, lettere dirette al pittore, fra le quali importanti e numerose quelle del Cicognara, poesie dedicategli, un elenco di oggetti ed uno di libri da lui donati all'Accademia, infine una quantità di autografi di lui stesso; a questa raccolta di documenti (a proposito della quale non possiamo fare a meno di notare che l'egregio compilatore di essa fu dalla venerazione per lo Hayez portato fino all'esagerazione, come quando riproduce anche tre o quattro parole d'augurio o di complimento scritte dal maestro su una carta da visita e che non hanno proprio alcuna importanza), fa seguito un elenco di sue opere.

Accompagnano il volume ventisette tavole in fototipia, fra le quali due ritratti dello Hayez, uno eseguito da Ernesta Bisi nel 1822, l'altro da Fed. Amerling nel 1836, ed altri due di sua propria mano, uno del 1881, il secondo lasciato allo stato di abbozzo; le altre tavole riproducono abbozzi, disegni, studii, e l'ultima il monumento innalzatogli. In conclusione, meno qualche menda proveniente da soverchio zelo, è una stupenda pubblicazione, degna dell'omaggio che s'è voluto rendere al valoroso maestro.

C.

Dr. Wolfgang von Oettingen. — **Über das Leben und die Werke des Antonio Averulino genannt Filarete.** Leipzig, Seemann 1889, in-8 di 68 pp.

Questo Saggio — come l'autore lo dichiara nel proemio — trae la sua origine da studi intrapresi collo scopo di preparar un'edizione del noto « Trattato dell'Architettura » di Filarete, finora non mai stampato. Doveva servire d'introduzione all'edizione accennata, riunendo tutte le notizie relative alla vita e all'attività artistica dell'architetto fiorentino; ma avendo questo lavoro nella sua estensione oltrepassato i limiti concessi a una introduzione, l'autore si risolvette di pubblicarlo separatamente, mentrechè l'edizione del « Trattato », corredata dalle sole note riferentisi al testo, uscirà fra poco nella raccolta viennese di « fonti per la storia dell'arte » (Quellenschriften für Kunstgeschichte).

L'autore ha raccolto con molta cura ed esattezza tutto quanto esiste in fonti originali e derivate sul suo eroe. Non è riuscito, è vero, a far scoperte nuove in quanto alla vita o alle opere di lui, ma ha messo in ordine il materiale e su esso ha ricostruito la sua biografia; lavoro che ci mancava fin adesso, le notizie contenute nelle vite del Vasari essendo molto difettose, scorrette e incomplete. Pertanto, anche dopo il lavoro dell'Oettingen resta molto da chiarire nella storia della vita del Filarete, specialmente degli ultimi suoi anni, dopochè, nel 1465 o 1466, lasciò Milano; e speriamo, che una fortunata scoperta fra i tesori di qualche archivio, — come quella fatta di recente dal Milanesi, che ci svelò il maestro come autore del monumento del cardinale Chiaves in S. Giovanni in Laterano — faccia un po' più di luce su questo periodo della sua vita. Il periodo precedente, quello precisamente della sua attività in Milano dal 1451 al 1465, vien adesso chiarito pienamente dal nostro autore, che per il suo lavoro ebbe a giovarsi delle recenti pubblicazioni di Pietro Canetta sull'Ospedale Maggiore e di Luca Beltrami sul Castello di Milano. La descrizione particolareggiata dei lavori milanesi di Filarete, non mai prima tentata o intrapresa così minutamente, forma una delle parti più pregevoli del presente Saggio. Si estende con egual studio e attenzione alle indagini che riguardano le notizie biografiche degli artisti che operarono con lui, e alla parte che ebbero nei lavori eseguiti, — le ultime tanto più meritevoli, poichè era d'uopo di attingerle a fonti poco o difficilmente intelligibili. Il giudizio poi che l'autore porta sul lato tecnico ed estetico dei progetti e lavori di Filarete, ce lo svela conoscitore saldo e versato nell'architettura del Rinascimento e ci fa sperare bene della sua edizione del « Trattato », che ci auguriamo di non aver ad aspettare più lungo tempo.

C. de Fabriczy

MISCELLANEA

Ricerca di una tavola dipinta in Arcevia da Luca Signorelli. — Nel raccogliere le memorie e i documenti delle opère lasciate dal grande pittore del rinascimento Luca Signorelli in Arcevia e nella Marca di Ancona, (fra le quali eccelle fra tutte il grandioso polittico fatto per l'altar maggiore della chiesa di S. Bernardo d'Arcevia, che ora si sta riparando per cura del Ministero della P. I. dal noto restauratore sig. Centenari) mi venne dato di trovare menzione di una sua tavola che più qui non esiste, la quale fino al 1810 si conservava nella chiesa di S. Francesco dei PP. Conventuali nella cappella di patronato della famiglia Filippini.

L'arcadico Abbondanzieri nella *Istoria d'Arcevia* fra tutti i classici dipinti che possedevamo quand'egli la scrisse cita solo « questo bellissimo quadro in tavola del celebre Signorelli, a pie' di cui vi è la iscrizione. »

Tuttora è rimasta fra noi viva la memoria, che essa ci venne rapita dai Francesi quando in Italia diedero il sacco ai migliori oggetti d'arte; e lo avere a preferenza scelto questo dipinto è certo indizio che doveva essere di gran pregio. Invero noi ne troviamo fatta menzione nel carteggio dell'Archivio comunale, dove addì 5 giugno 1810 ad una richiesta del Governo provvisorio se nelle chiese dei soppressi ordini religiosi vi fossero quadri di valore, si riscontrava con una nota nella quale fra le altre pitture [1] si descriveva questa tavola rappresentante nel centro la *Vergine in trono col bambino in braccio ed ai lati San Simone e Giuda, San Bonaventura e San Francesco.* In basso a caratteri d'oro leggevasi la seguente iscrizione:

IACOBI SIMONIS DE PHILIPPINIS AERE
DEO ET B. V. DICATUM
FR. BERNARDINO VIGNATO
GUARDIANO PROCURANTE MDVIII.

Più oltre addì 17 luglio trovo che dietro risposta del prefetto del Musone si notificava al sig. Pier Sante Filippini che il suo reclamo per la restituzione di questo quadro non era stato accolto. Da ciò si arguisce che il dipinto fu asportato in quest'epoca nefasta, e che quantunque evidentissima sovr'esso resultasse la proprietà di detta famiglia, pure, fondandosi sul fatto compiuto, si intendeva restituirlo.

Dopo questo anno per quante ricerche abbia fatto non ho potuto scoprire dove tale dipintura sia andata a terminare; però io credo non sia rimasta più in Italia. Neppure l'accuratissimo biografo del Signorelli, Robert Wischer che, da se stesso visitando tutti i luoghi dove sapeva esistere suoi quadri, più ampiamente degli altri trattò della vita e delle opere di questo illustre pittore della Rinascenza nel suo opuscolo *Lucas Signorelli and Renaissanz*, fa menzione di tale pittura che forse potrà con altro battesimo figurare in qualche pinacoteca straniera. — Ora però con dati così precisi non sarà difficile di rinvenirla, per cui

[1] In questa nota si parlava ancora di una bella tela alta palmi 4 e larga 3 che era posta nella cappella interna o coro del soppresso monastero di s. Agata, antichissimo ed illustre monastero di Benedettine dove si racchiusero ricche e nobilissime fanciulle appartenenti alle prime famiglie di Arcevia e di altre città, ed anche di principesco sangue. Questa tela rappresentava Nostra Donna col Bambin Gesù, s. Elisabetta, il piccolo s. Giovanni e s. Zaccaria e si credeva originale di *Raffaelo o del suo discepolo* (sic); così annotava troppo superficialmente quel segretario comunale. Forse sarà stata una eccellente copia di una delle tante *Sacre Famiglie*, dipinte dal divino pennello del Sanzio. Però non mi avrebbe fatto meraviglia che fosse stata dello stesso *Raffaello* (come si sa che un' altra Vergine bellissima esisteva in quel tempo nella chiesa dei Cappuccini della vicina Sassoferrato) stante la relazione di amicizia che correva tra l'illustre Urbinate e il nostro celebre concittadino Pierniccolò Alavolini che fu Podestà in parecchie città dell'Umbria; il quale di sua mano scrisse a Roma li 21 di giugno del 1516 i capitoli di allogazione del notissimo quadro che Raffaello dipinse per le monache del monastero di Monteluce di Perugia, come si ha nel II vol. del *Raffaello e il padre suo Santi*, del Passavanti. Anche questa tela sparì in quest'epoca, ma fu invece rispettata quella, pure indicata nella nota del 1810, che rappresentava *s. Tommaso da Villanova che distribuisce l'elemosina ai poverelli* dipinta nel 1685 dal cav. Giuseppe Ghezzi pittore ascolano. Fu rispettata dal rapace governo napoleonico, perchè apparteneva alla famiglia Alavolini trovandosi essa nella loro cappella gentilizia esistente nella chiesa di S. Agostino. Ma sotto il nostro governo, con manifesta ingiustizia, ci fu tolta nel 1885 per arricchire la Pinacoteca Comunale di Ancona; ed oggi invece trovasi tuttora a magazzino!!!

faccio calda preghiera a quelli che interessandosi di tali studi leggeranno queste linee, di volermi tenere informato se in qualche modo fosse loro possibile di rintracciarla.

E questo caldo appello che fino dal 1884 rivolsi agli eruditi e cultori d'arte italiani e stranieri nel numero 34 del periodico fiorentino *Arte e Storia*, ora rivolgo nelle colonne di questo reputatissimo *Archivio* agli istessi eruditi, e specialmente ai Direttori dei Musei e delle Gallerie ricchissime dell'estero, perchè ho quasi perduta la speranza che questa pittura sia rimasta ancora in Italia. Alla Pinacoteca di Brera a Milano, dove fanno bellissima mostra di sè tanti e tanti quadri tolti dalle Marche in quell'epoca, di Luca Signorelli vi sono solo due piccole tavole, forse residuo di un altro quadro provenlente dalla Chiesa di S. Maria del Mercato di Fabriano. Dissi che forse potrà figurare sotto altro battesimo, perchè questa tavola non era firmata, e quantunque si sapesse in Arcevia che era di Luca Signorelli, come aveva stampato anche lo storico locale l'Abbondanzieri, pure il Segretario comunale nella risposta alla richiesta del Governo provvisorio scrisse «che era reputata invece potesse essere originale di Perugino, ma non si hanno dati certi». E chi sa che questo nuovo battesimo registrato in un pubblico carteggio ancora non gli perduri?...

Certo è cosa assai importante rintracciare quest'opera, ora che se ne sono avuti dati così precisi, come la descrizione delle figure rappresentatevi e la citata iscrizione a caratteri d'oro. Prima di far conoscere ai lettori dell'*Archivio Storico dell'Arte* le memorie e i documenti che ho raccolti intorno alle pitture che il Signorelli ebbe fra noi lasciate (tra le quali ve ne sono alcune affatto ignote agli istorici di tanto insigne artista), desidero conoscere dove anche questa sia oggi pervenuta; ed in caso che non ne ricevessi alcuna notizia, ne dovremo invece lamentarne la irreparabilissima perdita!!

ANSELMO ANSELMI

Riparazioni eseguite al quadro di G. B. Tiepolo rappresentante il Cristo caduto sotto il peso della croce, esistente nella chiesa di S. Alvise in Venezia — Il quadro di G. B. Tiepolo ricco di figure, di colore e di passione, rappresentante G. C. caduto sotto il peso della croce nella sua andata al Calvario, fu tolto provvisoriamente dalla chiesa di Sant'Alvise, ove si trovava in uno stato di deplorevole deperimento, perchè vi fossero eseguite le necessarie riparazioni. Il colore si scrostava ogni giorno più dalla vecchia tela, ed il quadro minacciava di andare inesorabilmente perduto.

Il cav. Botti a cui fu affidato il lavoro, riportò il dipinto dalla vecchia tela su di una nuova, e ciò fece con tanta abilità e diligenza che il quadro non solo non soffrì minimamente, ma può dirsi oramai salvato da certa rovina e ridonato all'ammirazione di quanti intendono l'arte. L'operazione fu eseguita in una sala del Palazzo ducale, ed ora il dipinto, prima di esser ricollocato nella chiesa di S. Alvise, vedesi esposto nella sala della Statuaria della Reale Accademia di Belle Arti.

Il cav. Botti non toccò pennello, e quest'abnegazione torna a massima lode d'un coscienzioso riparatore. Ora però vi sarebbero alcuni i quali propugnerebbero l'idea che si accompagnassero le tinte locali in quelle piccole parti ove manca il colore. No; meglio vedere un'opera d'arte anche in uno stato di reliquia, ma nella sua pura genuinità, invece che toccata, e, come sempre avviene, sciupata da altre mani. Onde speriamo che la bell'opera del Tiepolo torni qual'è nella chiesa di Sant'Alvise, e che nel riporvela si usino tutte le precauzioni possibili, si studino tutti quei modi e si eseguiscano tutte quelle opere che son necessarie perchè essa non abbia più da soffrire, come per lo passato, alcun danno.

N. B.

Quattro nuovi quadretti di Carlo Crivelli nella Galleria di Venezia. — Già fin dal Febbraio del corr. anno la Galleria di Venezia è stata arricchita di quattro quadretti a tempera del veneziano Carlo Crivelli, di cui essa non possedeva che un solo dipinto.

Furono venduti dalla casa Pericoli di Roma, che n'era venuta in possesso dalla Collezione d'Aste di Genova, e dovevano originariamente provenire da qualche paese delle Marche, ove il Crivelli passò la maggior parte della sua carriera artistica svoltasi entro la seconda metà del secolo XIV, e lasciò molte e pregevoli opere, parecchie delle quali esistono ancora al loro posto, altre si ammirano nei principali musei italiani e stranieri. Le quattro tavole rappresentano le figure in piedi della grandezza di circa un terzo del vero, dei santi Rocco, Sebastiano, Emidio vescovo (?), protettore di Ascoli Piceno, e Bernardino da Siena, tutti ugualmente spiccanti sulla tinta gialla calda d'un finto tappeto orientale che il pittore imaginò steso dietro a loro, su di un fondo di tono rosso vivace. Dovevano certamente formar parte di un polittico e stare due per parte ai fianchi d'un quadro più grande rappresentante forse la Madonna in trono col bambino Gesù sulle ginocchia.

La scritta OPVS CAROLVS (*sic*) CRIVELLI VENETI che si legge sotto la figura del san Bernardino, è certamente apocrifa e mal ricopiata, forse da quella che doveva esistere nella tavola di mezzo, quando i quattro quadretti furono staccati dagli altri componenti il polittico ed incorniciati a parte nel secolo scorso, allo scopo di autenticare vieppiù la loro derivazione da Carlo Crivelli. Nè ve n'era bisogno, tanto il fare di Carlo Crivelli apparisce in essi spiccato, per quei contorni decisi; per quelle teste scarne, macilenti, che, sebben manierate e poco simpatiche, sono tuttavia piene di sentimento; per quell'espressione viva e realistica di

patimenti fisici, che si riscontra specialmente nelle due figure di san Sebastiano e san Rocco, espressione che tanto il Crivelli quanto Niccolò Alunno si compiacevano di ritrarre a preferenza delle altre, spesso fortemente esagerandola; per quelle tinte nette e vivaci che il nostro autore sapeva magistralmente intonare; per que' piedi dalle dita lunghe e nodose, schiacciate e rotonde all'estremità, col pollice alquanto corto e molto separato dalle altre dita; per quegli occhi tutti ugualmente tagliati a fiamma con le pupille piuttosto piccole, e finalmente per quella pazienza e quella finezza con cui sono trattati i più minuti particolari, onde nel san Sebastiano si potrebbero contare ad uno ad uno i peli del pube.

Nei quattro quadretti di cui discorriamo una certa eleganza alquanto leziosa di atteggiamenti nelle due figure di san Rocco e san Sebastiano, un certo rotondeggiamento nei contorni dei nudi, e nel rilievo dei muscoli molto sapientemente disegnati e modellati, tanto che il Crivelli pare che qui siasi ispirato a Luca Signorelli; la parsimonia delle tinte, e quella semplicità e larghezza relativamente eccezionali, che particolarmente si riscontrano nell'abito monacale del San Bernardino da Siena, il quale è pure molto naturalmente mosso in atto di adorare il monogramma di Cristo, son tutti caratteri che mi farebbero credere avere il maestro eseguito quest'opere nell'ultimo periodo della sua carriera artistica, cioè intorno al 1490.

Buona può dirsi la conservazione dei quattro dipinti; soltanto ne sono alquanto oscurate e sporche le tinte; fu rifatto, forse nel secolo passato, il pannolino bianco ai fianchi del san Sebastiano, e fu in qua e in là, specialmente nel santo Vescovo, accompagnato il colore dove esso mancava. Leggera cosa in vero, la quale non toglie che si possa ammirare e studiare l'opera originale, che può giudicarsi tra le migliori del maestro.

N. B.

Quadro di Lodovico Mazzolino nella Regia Galleria di Torino. — Come i quattro quadretti del Crivelli, di cui è parlato qui sopra, anche il bel quadretto del Mazzolino passò nel febbraio del corr. anno dalla collezione dei Sigg. Pericoli di Roma alla Galleria di Torino, ove ora trovasi esposto nella sala V che racchiude le opere dei maestri italiani del Rinascimento, esclusi i Piemontesi.

Rappresenta una *Santa Conversazione*, cioè un gruppo d'una Madonna col putto e alcuni santi ai lati, su di un fondo biancastro, formato, come al solito, da una specie d'arco di trionfo, con un fregio in cui è imitato un bassorilievo. La nobile composizione, la vivace espressione delle teste e specialmente quella di un Santo pensoso, che rammenta nell'atteggiamento la figura del s. Paolo nel quadro della santa Cecilia di Raffaello; una certa esagerazione nel rilievo dei muscoli; un colorito vibrato, ma più succoso che in altre opere e fortemente e sapientemente intonato, formano di questa tavoletta una delle cose più gustose dello strano maestro ferrarese, forse di quell'epoca in cui egli si trovava a Bologna, cioè nel 1524, o poco dipoi. Ne parlò per la prima volta il Prof. Adolfo Venturi nel suo bell'articolo intorno a Ludovico Mazzolino, stampato nella *Rassegna emiliana* (Vol. II, fasc. 1), ove sono con la solita acutezza e perspicuità analizzate le caratteristiche proprie di questo maestro, e n'è con documenti nuovi esposta la sua breve ma feconda carriera artistica svoltasi nel primo quarto del secolo XVI.

Il quadretto, in ottimo stato di conservazione, è pure racchiuso in una cornice antica, contemporanea al dipinto, avente ornati che ricordano, secondo dice il Venturi, la descrizione dell'incorniciatura di quello posseduto dal Cardinale Ippolito II d'Este, *con li campi deli frisi canpidi de azuro oltramare* (nel nostro quadro i campi son divenuti oscuri), e decorata eziandio di mezze figure entro tondi, dipinte nella maniera del Garofalo. È un acquisto molto importante.

E. A.

Due freschi della villa della Magliana trasportati all'estero — La famiglia Janetti in Roma conservava due lunette dello Spagna, rappresentanti l'Annunciazione e la Visitazione di S. Elisabetta, e provenienti dalla villa Magliana. Gli affreschi, trasportati su tela, vennero dalle monache di S. Cecilia in Trastevere, con permesso dell'autorità pontificia, venduti alla predetta famiglia, che ora li ha esportati. All'estero i due quadri troveranno gli altri, che già loro facevano riscontro, e che furono venduti alla galleria del Louvre. Noi potremo ricordare i due quadri (purtroppo guasti da restauri) esaminando le tavole illustrative della villa Magliana nell'opera del Grüner.

O. M.

Dipinti di Paris Bordone e di Gaudenzio Ferrari acquistati per la R. Pinacoteca di Brera. — La famiglia milanese Prinetti possedeva il noto quadro di Paris Bordone, rappresentante *Le tentazioni di S Antonio* e una bella Madonna col Bambino di Gaudenzio Ferrari. I due quadri figurarono alle esposizioni di arte antica a Milano e a Torino, epperciò tralasciamo di descriverli, e ci limitiamo a dare la lieta notizia che entrambi sono stati acquistati per lire 55000 dalla R. Pinacoteca di Brera in Milano. Quello di Gaudenzio Ferrari, in buono stato di conservazione, servirà ad illustrare della vita del maestro un periodo non rappresentato in quella galleria, quello che corre tra il 1515 e il 1520; l'altro di Paris Bordone darà del pittore una più alta cognizione di quello che non diano le altre pitture di lui conservate nella galleria stessa.

O. M.

Due dipinti di Piero Pollajolo. — Nella chiesa di Santa Croce in Firenze presso il tabernacolo coll'*Annunciata* di Donatello, vi è un affresco di un maestro quattrocentista, rappresentante San Giovanni e San Francesco, che sulla fede del Vasari venne fin qui attribuito ad Andrea del Castagno. Gli storici della pittura italiana, Cavalcaselle e Crowe, lo hanno dato come opera certa di questo artista, seguitati in ciò da altri scrittori; solo ultimamente il Morelli e il Bayet non credettero ben fondata questa attribuzione e misero avanti il nome di Domenico Veneziano, basandosi sulle figure dei medesimi santi Giovanni e Francesco che si vedono nel noto quadro di questo maestro conservato nella Galleria degli Uffizii.



(Cristofano dell'Altissimo)



(Piero Pollajolo)

RITRATTO DI GALEAZZO MARIA SFORZA

Un manoscritto anonimo della Galleria degli Uffizii, intitolato: *Nota delle tavole di pittura e figure di marmo di eccellenti maestri che sono in Fiorenza* e che sembra della prima metà del sedicesimo secolo, ci dà come autore di questo affresco Piero Pollajolo: nell'elenco delle opere d'arte conservate in Santa Croce questo anonimo nota:

« S. Giovanni B.ta con S. Franc.o in fresco nel muro a man destra della cappella de'Cavalcanti, del Pollajuolo, eccellente maestro, maniera del S. Bastiano de' Pucci nella Nuntiata. »

È noto che il San Sebastiano, già nella cappella de' Pucci presso l'Annunciata ed ora alla National Gallery di Londra, è attribuito a Piero Pollajolo dall'Albertini nel suo *Memoriale;* ed io non sono lontano dal credere che appunto a questo affresco accenni lo stesso Albertini quando parlando di Santa Croce cita: « El crucifixo di legno di Donato, il quale fece la Nuntiata di pietra: appresso la tavola di pietro p. » Ad ogni modo in esso si ritrovano le caratteristiche dei lavori di Piero, del quale altre opere si vedevano un tempo in Santa Croce: ed è specialmente notevole la muscolatura del san Giovanni, in cui è evidentissimo lo studio anatomico del nudo, eseguito con una maestria che non si rivela in quel poco che ci è noto di Andrea del Castagno e di Domenico Veneziano.

Un altro dipinto che deve restituirsi a questo artista è il ritratto virile, esposto fin qui nella Galleria degli Uffizii al n. 30, sotto il nome di Antonio Pollajolo: rappresenta a mezzo busto un personaggio in abito azzurro a gigli d'oro ed è disgraziatamente assai sciupato. Secondo ogni probabilità questo è il « quadro dipintovi la testa del Duca Ghaleazo di mano di Piero del Pollaiuolo » rammentato nell' inventario di Lorenzo de'Medici pubblicato dal Müntz e che torna a comparire nell'inventario di Palazzo Vecchio compilato nel

1553 con questa menzione: « Vno ritratto in tavola d'un duca di Milano con ornamento dorato et vesta piena di gigli dorati. »

Che questo sia il ritratto del duca Galeazzo Maria Sforza lo si desume dal confronto con un altro, lavoro di Cristofano dell'Altissimo, che lo copiò da un originale esistente nel Museo Giovio per commissione di Cosimo I: evidentemente ambedue rappresentano lo stesso individuo collo stesso abito e nello stesso atteggiamento ed ambedue devono provenire dallo stesso originale, oggi perduto, lavoro di qualche artista lombardo. Solo il ritratto spettante a Piero Pollajolo, forse perchè in cattive condizioni, è meno somigliante e a prima vista non si direbbe che rappresenti la nota figura di Galeazzo Maria; però il confronto coll'altro toglie ogni dubbio in proposito.

U. Rossi

Opere dimenticate di Niccolò d'Arezzo.— È noto il posto onorato che lo scultore Niccolò di Piero Lamberti, soprannominato il Pela, tiene fra gli artisti adoperati nell'ornare il Duomo di Firenze di loro opere. Però, benchè vi lavorasse dal 1388 al 1419 e benchè i documenti ci parlino di molte commissioni conferitegli dagli Operai, pochissimi sono i lavori che nel monumento suaccennato si possano indicare come suoi. All'infuori della porta del duomo in faccia alla via dei Servi, che scolpì in compagnia di Antonio di Banco e del di lui figlio Giovanni, c'è solamente da rammentare la statua colossale di S. Marco, destinata alla facciata, e oggidì collocata nella prima Cappella a destra della tribuna di S. Zanobi. Poche sono pure le opere di Niccolò che si trovino altrove: essendogli tolte recentemente ed assegnate, ci pare con ragione, a Giovanni di Bartolo, il Rosso, le due statue di patriarchi sul lato orientale del Campanile, come anche le sculture sulla facciata della Misericordia di Arezzo, opere attribuitegli dal Vasari. Ed essendo resa poco verosimile la sua collaborazione al monumento di Papa Alessandro V a Bologna, della quale parla lo stesso autore, non gli restano che le due figurette dell'Annunziazione sopra la nicchia che contiene la statua di S. Matteo di Ghiberti all'esterno di Or San Michele, e forse anche la lunetta della porta laterale della cattedrale di Arezzo, rappresentante la Madonna col bambino ed i SS. Gregorio e Donato. Tanto più meritano perciò di esser revocate alla memoria due opere del nostro artista, che per testimonianza di documenti gli appartengono indubitabilmente, benchè nessuno degli autori che si sono occupati della sua biografia negli ultimi tempi (Cicognara, Gaye, gli annotatori delle due recentissime edizioni del Vasari, il Perkins e il Cicerone di Burckhardt-Bode) ne abbia fatto menzione. La prima è la nuova facciata del duomo di Prato: da una notizia, tolta dai Libri degli Operai di questa fabbrica, e riprodotta dal compianto Cesare Guasti nel suo saggio sopra « Il pergamo di Donatello « pel Duomo di Prato, Firenze 1887 p. 12 appare, che « già prima del 1413 Niccolò di Piero chiamato il Pela « di Firenze e i suoi compagni Giovanni di Donato e « Lorenzo di Matteo da Fiesole hanno tolto a fare la « faccia dinanzi della pieve ». È peccato, che dal documento citato non ci sia dato di poter constatare, se il modello per la facciata sia pure stato fatto dal nostro artista o se si tratti solamente dell'esecuzione di un modello fornito da qualche altro maestro. Il primo ci pare però più probabile, perchè nel caso contrario il nome dell'architetto che aveva fornito il progetto, sarebbe stato rammentato nel testo del documento surriferito. Ed il supporre Niccolò autore del progetto non ha niente d'inverosimile, poichè sappiamo dalle notizie forniteci dal Vasari, ch'egli si adoperò anche in opere di architettura, avendo fortificato per Bonifazio IX papa il Castel Sant'Angelo, ricostruito le mura di Borgo San Sepolcro, rovinate per un terremoto, ed essendo intervenuto col suo consiglio nella edificazione del duomo di Milano e forse anche della Certosa di Pavia. La seconda opera di Niccolò, da revocare in memoria, è la lapide di marmo per la sepoltura di Francesco Datini, ricco e benefico mercante di Prato, la di cui persona e fatti ci sono di recente stati rivelati per la corrispondenza del notaro fiorentino Ser Lapo Mazzei, pubblicata per cura di Cesare Guasti nel suo libro: « Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV, Firenze 1880 ». Quivi, nel vol. II p. 436, si trovano pure riprodotti i conti particolareggiati delle somme sborsate dagli esecutori del testamento, fra il 3 di gennaio 1410 e il 16 d'agosto 1412 per il sepolcro del Datini; dai quali si desume, che ne avevano affidata l'esecuzione, in quanto alla figura del defunto, e al fregio contenente l'iscrizione che la circonda, al nostro Niccolò, mentre che il secondo fregio esteriore, ornato di rabeschi in lavoro di commesso, fu fornito dai lastrajuoli Lorenzo di Sandro Chanbini, Ghoro di Niccolò e suo compagno Lorenzo di Domenicho. Il sepolcro del Datini esiste ancora oggidì davanti all'altare maggiore della chiesa di S. Francesco a Prato, ch'egli avea fatto abbellire di pitture e arricchita di due altari con arredi di molto pregio. Là si vede sulla lapide la figura giacente del defunto, scolpita in rilievo, circondata da una nicchia o tabernacolo di stile gotico, colle sue armi ne' due angoli superiori. Veste l'abito solito mortuario a guisa di cocolla, le braccia sono incrociate sul petto, la testa coperta di una specie di berretta, riposa su d'un cuscino ricamato. Le proporzioni della figura sono giuste; i panneggiamenti semplici sì, ma ben disposti e non privi di una certa grandiosità; l'espressione delle fattezze, calpestate da secoli e nelle loro parti rilevate presso a poco consumate, non si può più discernere. L'iscrizione, spartita lungo i quattro lati della lapide dice: *Hic jacet corpus prudentis et honorabilis viri Francisci Marci Datini de Prato civis et mercatoris providi florentini qui obiit die XVI mensis Augusti A. D. MCCCCX cujus anima requiescat in pace.*

C. de Fabriczy

Un'opera di Giovanni della Robbia è entrata, non ha guari, nel museo artistico-industriale, testè fondato a Colonia. Si trovava ultimamente in possesso di uno dei raccoglitori di Parigi, dopo la cui morte essendo stata acquistata dal Sig. A. di Oppenheim, come dono suo pervenne al detto museo. Rappresenta una lunetta semicircolare, nella quale quattro angeli sopportano una mandorla, oggi vuota, ma che orginalmente senza dubbio era destinata a ricevere la figura di Cristo o della Madonna. La lunetta viene cinta da una corona di frutti che alle due estremità esce da vasi di forma antica. La nostra opera fin qui fu ritenuta un lavoro di Andrea, padre di Giovanni della Robbia; però il dottor Bode, direttore del museo di Berlino, la riconobbe opera di quest'ultimo, e cioè ispirata dal modello del bassorilievo di Verrocchio sul cenotafio del cardinale Forteguerri nel duomo di Pistoia, rappresentante Cristo sul trono in una mandorla, circondata da quattro angeli. Che Giovanni della Robbia ne sia l'autore, appare manifestamente se la nostra opera si raffronta con altri suoi lavori, appartenentigli indubitabilmente, come p. e. il presepio dell'anno 1521 e la Pietà, ambidue nel museo nazionale di Firenze, ed ambidue segnati col nome dell'artefice. In tutte queste opere si rintraccia lo stesso rilievo spiccante, lo stesso modo di modellare, la stessa colorazione, le stesse forme e fattezze caratteristiche delle figure, che nella lunetta del museo di Colonia. In questa l'angelo inferiore a destra è copiato presso a poco esattamente dalla figura corrispondente dell'opera suaccennata del Verrocchio; gli altri tre però non sono copie degli angeli corrispondenti in questa ultima, differendo da loro nell'atteggiamento e nei panneggiamenti; ma sono bensì ripetizioni di quel primo angelo che pare abbia piaciuto a Giovanni più degli altri tre. Del resto è noto, che questi e la sua bottega solevano riprodurre, in maniera più o meno esatta, una o altra delle sculture dei maestri anteriori. Il Bode ne adduce parecchi esempi, come il tondo della Madonna fra due angeli nel museo nazionale, copiato da un' opera di Luca della Robbia; il tondo della Madonna nell' Accademia di Belle arti, riproduzione del medaglione di Benedetto da Majano sul sepolcro di Filippo Strozzi in S. Maria Novella; Cristo e S. Tomaso nella chiesa di S. Jacopo a Ripoli, copia del gruppo di Verrocchio all'esterno di Orsanmichele; il bassorilievo della Madonna col bambino nel corridoio di S. Croce, dietro il marmo del Verrocchio nel museo nazionale ecc. Senza dubbio Giovanni eseguì l' opera di cui trattiamo, nel periodo, quando, dall' anno 1514 in poi, era occupato e far il fregio nell' ospedale del Ceppo. Anzi, ci si trova in uno dei tondi nei pennacchi delle arcate una composizione, se non del tutto eguale alla nostra, almeno molto analoga, e che senza dubbio risale allo stesso modello nel monumento Forteguerri.

C. de F.

Una composizione del Correggio.—Un esemplare di una composizione del maestro, che secondo l'asserzione de'suoi biografi esiste in parecchie riproduzioni, apparve testè in una esposizione di quadri, ordinata dalla « Società dei dilettanti » a Strassburgo. Rappresenta Venere che, avendo disarmato Amore, alza in alto il suo arco, mentre questi si affatica indarno, di riprendere di nuovo il suo possesso; un satiro sta accanto, spettatore della rissa fra madre e figlio. Il catalogo della esposizione reca i seguenti dati sulla provenienza del quadro. Dalla proprietà di un certo signor Magno a Strassburgo venne, al cominciamento del nostro secolo, in possesso di uno dei suoi eredi, del Cavaliere Fabry di Ginevra. Le sue figlie lo portarono a Parigi e dal pittore e scultore David d'Angers facevano ristaurare o piuttosto completare (a colori a guazzo) il velo trasparente che adesso cuopre il grembo e la coscia destra della dea. Così trasformato, il quadro ritornò a Strassburgo in possesso del ramo alsaziano della famiglia Fabry-Simonis, ed è presentemente proprietà dei fratelli Simonis, che lo custodiscono nella loro terra « Müllerhof » nelle vicinanze di Strassburgo. Il colorito del quadro è molto vigoroso; la figura di Amore è la meglio riuscita di tutte e tre; il paesaggio che le circonda è eccellentemente dipinto. Però alcuni difetti nel disegno, specialmente al braccio destro di Amore e alla mano sinistra di Venere, come pure lo scorcio, mal riuscito, del suo braccio destro palesano il pennello di un imitatore del maestro, e mettono fuor di dubbio, che il nostro quadro non sia se non l'imitazione o la copia di un suo originale, oggidì sfortunatamente smarrito.

C. de F.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — *Il Rembrandt del Pecq:* questioni cui ha dato luogo questo dipinto — L'*Olimpia* di Manet e *Angelus* di Millet — Il gruppo del *Carlomagno* del *Parvis Notre-Dame* in vendita, e la nuova Società francese per l'acquisto di opere d'arte — Il monumento a Giovanna d'Arco, e scoperta di documenti che alla medesima si riferiscono — Vani sforzi per conciliare il dissidio fra gli artisti francesi nato ai primi dell'anno — Tre piccole esposizioni parigine — Importanti vendite di quadri — Falsificazioni di opere artistiche — Una innovazione nel Museo Britannico — Il monumento di Daniele Manin a Firenze — Aggiunte alla Galleria degli Uffizi — Commemorazione funebre di Sebastiano Guzzone — Concorso pel monumento a Mamiani in Roma — *Gesù e i fanciulli,* di Enrico Serra.

La più grossa questione artistica, agitatasi all'estero nel bimestre cui la presente cronaca si riferisce, è certamente quella del *Rembrandt del Pecq;* ed io per dovere di cronista debbo qui riferirla.

Moriva tempo fa al Pecq, villaggio distante da Parigi una ventina di chilometri, la vedova Legrand, una vecchia signora, la quale possedeva e tenevasi caro, fra le altre sue cose, un gran quadro antico, rappresentante quattro mezze figure di grandezza naturale, un uomo cioè con due angeli ai lati, nell'atto di benedire una mensa presso la quale sta un servo.

Questo quadro andò in vendita sui primi del febbraio decorso e venne dal perito sig. Gandouin qualificato così: *Gesù e i discepoli in Emmaus (Scuola di Rembrandt).* Un mercante di quadri di Parigi, il sig. Bourgeois, se ne rese compratore all'asta per 4050 franchi. Poche ore dopo il fatto acquisto, il mercante stesso rifiutava un'offerta di 75000 franchi per cessione del quadro comprato, dichiarando che non lo avrebbe rivenduto per meno di 250000, facendo vedere che il quadro stesso non era affatto della scuola di Rembrandt, come era stato dichiarato, ma che invece era un vero Rembrandt originale ed autentico, firmato e datato dal 1656, e una delle più belle opere del grande pittore olandese.

Infatti gli intelligenti, recatisi a vederlo nel gabinetto del sig. Bourgeois, opinarono che si trattasse di un'opera originale di Rembrandt, rappresentante *Abramo a tavola con gli angeli.* La figura centrale è certo quella di un patriarca, dalla barba bianca profusa sul petto, che sta in atto di benedire l'agnello pasquale e i pani consacrati. E gli altri tre personaggi, i due angeli e il servo, stanno in atto di ascoltare attentamente la prece di lui. La data, che è scritta nell'angolo sinistro superiore del quadro, 1656, indica con chiarezza a qual *maniera* e a qual *periodo* della vita del pittore appartenga quell'opera. Nel museo russo detto l'*Eremitaggio* esiste un primo schizzo di questa scena biblica, dipinto da Rembrandt venti anni prima, e per conseguenza non ancora improntato di quella ampiezza di composizione e di quei pregi che rendon prezioso il quadro del Pecq. A Cassel poi v'è una tela del Rembrandt rappresentante *Giacobbe che benedice i figli di Giuseppe* e che può servire di confronto per quella della quale qui si tratta. L'anno di sua esecuzione è lo stesso 1656; lo stile è identico, e (cosa notevole assai) il *Giacobbe* del quadro di Cassel ha una somiglianza decisa con l'*Abramo* di quello del Pecq. Parrebbe che lo stesso modello avesse servito al pittore per la esecuzione di ambedue questi lavori.

Stabilita dai conoscitori, fra i quali si annovera il conservatore del museo del Louvre sig. Lafenestre, l'autenticità di quest'opera di Rembrandt, non è a dirsi quale tempesta sia andata a scaricarsi addosso al perito che l'aveva giudicata come semplice lavoro della sua scuola, e che ne aveva aperto l'incanto sopra 1000 franchi appena. Si è anche ricordato in proposito che il perito stesso, alcuni anni or sono, aveva comprato per 60 fr. un *pot-pourri,* che tosto rivendè a un conoscitore per fr. 300, e che alla morte di questo, nel 1886 fu riconosciuto come un vaso di vecchio Sèvres, pasta tenera, venduto all'Hôtel Drouot per 15000 fr. e stimato adesso 25000 fr. almeno.

Ma il sig. Gandouin non si è sgomentato per questo; e ad onta di tanto entusiasmo e di tanta unanimità di pareri sulla tela del Pecq, ha persistito a dichiarare altamente che quell'opera non è di Rembrandt, ma di qualche suo allievo e che la firma appostavi è falsa. E il sig. Gandouin ha trovato dei seguaci, e seguaci di gran valore, tra i quali noteremo il Gérôme e l'incisore Carlo Waltner, quello stesso che ha inciso la *Ronda notturna* di Rembrandt e che ha studiato profondamente e a lungo le opere del grande pittore.

Egli non nega i pregi grandissimi del quadro del Pecq; ma non vi trova quelle doti caratteristiche del maestro, da lui già possedute nell'epoca cui il quadro si attribuisce. Secondo lui, quella tela è opera di un allievo che si è assimilata la maniera del maestro, ma

che non ne possiede nè lo slancio nè l'anima. Infatti son difficili a spiegarsi certi difetti dell'*Abramo*, se si rifletta che Rembrandt, nell'anno cui questo quadro si attribuisce, era proprio nel pieno possesso di tutti i suoi mezzi.

A questo parere si accosta anche il signor Durand-Greville, il quale pure crede che l'*Abramo* sia opera di un discepolo del Rembrandt; ma eseguita sopra uno schizzo del maestro, e poi da questo ritoccata, firmata e venduta come sua. Nel 1656 Rembrandt si trovava corto a quattrini, e non deve avere esitato a far suo pro di un'usanza propria del tempo.

Un' altra osservazione curiosa è stata fatta da un abbonato del *Temps*, e da lui comunicata a questo giornale. Egli fa notare che nel quadro del Pecq vi è una figura con occhi azzurri, mentre in nessun quadro del Rembrandt, esistente al Louvre, si vede tale particolarità. L'azzurro del resto era un colore che non andava a sangue al Rembrandt, il quale lo odiava addirittura, come quello che, dato il sistema del maestro, non doveva trovare posto alcuno nei suoi quadri. E infatti, nota il *Temps*, anche nell'immensa tela della *Ronda notturna* non si vede comparire l'azzurro che in piccolissima parte nella lancia d'uno degli alabardieri.

Anche il sig. Andrea Michel, in un lungo articolo inserito nei *Debats*, parla del Rembrandt del Pecq, e conclude che se lo avesse veduto in una pubblica galleria avrebbe scritto in margine al catalogo, o nel suo taccuino dei ricordi: *Buonissima scuola, Aart de Gelder???* con una buona quantità di interrogativi.

Il signor Durand Greville però è d'opinione che di questi interrogativi potrebbe farsi a meno, e si appoggia sopra una coincidenza veramente notevole. Mentre nel primo suo scritto su questo quadro egli metteva in evidenza il grande effetto che a prima vista produce, constatava poi che la sua esecuzione, osservata minutamente, presentava una franchezza da sbalordire, per la quale tutto era stato adoprato, dal manico del pennello fino alla spatola dei colori. Contemporaneamente il signor Michel dava alle stampe il suo articolo, nel quale riporta un passo di Honbraken, il quale, parlando di Aart de Gelder, dice che per dipingere non adoprava solo il pennello, ma le dita, il pollice, e qualche volta posava il colore con la spatola e anche con l'asta del pennello, pur di produrre un buon effetto a distanza. Ecco dunque, dice il signor Greville, chi è l'autore del quadro, rivelato in modo non dubbio dalla sua esecuzione. Ma Aart de Gelder nel 1656, data del quadro, non aveva che undici anni, e a quell'età non si fanno pitture sì belle. Dunque la data come la firma son false, ed ha ragione il perito che l'ha attribuito non a Rembrandt ma alla sua scuola.

Così però non l'hanno intesa gli eredi della signora Legrand, i quali han citato davanti ai tribunali il cancelliere del Vesinet e il perito Gandouin, perchè vengano obbligati a restituire il quadro venduto il 26 gennaio, sotto pena di una ammenda di mille franchi per ciascun giorno di ritardo. Iniziando questo processo di rivendicazione prendon per base il punto che vi è stato errore di attribuzione nell'autore del quadro, e chiamano in causa anche il compratore signor Bourgeois, perchè anch'egli è in dolo, avendo fatto comprare, con conoscenza di causa, un quadro qualificato della scuola di Rembrandt e ch'egli sapeva essere un Rembrandt originale ed autentico.

Ecco dunque iniziata una causa giuridico-artistica che promette riuscire interessantissima, e che porterà qualche sicura luce nella intricata questione dell'autenticità del quadro. Questa adesso è contestata da ogni parte, e non mancano artisti i quali negano perfino che questo dipinto sia dell'epoca di Rembrandt.

Nelle future cronache non mancherò di seguire l'andamento di questa intricata questione.

— Un altro quadro che minaccia di diventar celebre a Parigi è l'*Olimpia* di Manet, che figurò nel Salon del 1865, e sulla quale ne furon dette di tutti i colori, cominciando da Beaudelaire che la stimava pari alla Venere del Tiziano, e venendo a Legouvé, che non si peritava a sentenziare che se tutte le donne avessero somigliato l'*Olimpia*, gli uomini avrebbero dovuto tutti andare a farsi certosini.

Il signor Claudio Monet si è fatto ora iniziatore di una sottoscrizione diretta a mettere insieme i fondi necessari per comprare l'*Olimpia* di Manet e regalarla al museo del Lussemburgo, non potendo il Louvre accettare che opere di artisti morti da dieci anni almeno, ed essendo Manet morto da sette anni soltanto. Ventimila lire son già raccolte, e si spera che bastino per comprare il quadro dagli eredi del suo autore; ma è incerto ancora se la Commissione dei musei accetterà pel Lussemburgo il dono che gli si vuol fare, e sul quale sono state fatte critiche tanto violente.

Per finirla coi quadri che han messo il campo a rumore in questi ultimi tempi, mi si lasci riferire che il famoso *Angelus* di Millet, esposto al pubblico mediante pagamento, ha prodotto ai suoi proprietari, nella sola Nuova-York, un benefizio di ben 205,000 lire. Chi mai avrebbe detto che quelle due figure fossero altrettante miniere di diamanti?

— Alla fortuna dell'*Angelus* fa miserabil riscontro la disgrazia del *Carlomagno* della piazza di Notre-Dame, opera colossale, al cui compimento il distinto scultore Luigi Rochet dedicò ben dieci interi anni di vita. Quest'opera, pregevole assai, nacque sotto cattiva stella. Quantunque esposta in due Esposizioni universali, e quantunque venisse offerta al Comune e allo Stato, non trovò mai un compratore, e l'autore morì senza avere avuto alle sue fatiche altro compenso che la sterile soddisfazione di vedersi accordato un pezzetto del *Parvis Notre-Dame* per collocarvela.

Nessuno di quelli che vi han lavorato è stato pagato; tanto che uno di essi, dopo avere invano reclamato il prezzo del suo lavoro, fece intimare la vendita del *Carlomagno* pel 25 febbraio decorso. È questi il si-

gnor Marcadé, intraprenditore, stato incaricato di costruire il piedistallo pel quale chiede 4155 franchi. Il fratello dello scultore ha chiesto una dilazione, e nel frattempo è venuto in campo il signor Thiébaut, che fuse in bronzo quel gruppo, e che non essendo neppur egli stato mai pagato, accampa sull'opera dei diritti che il tribunale non potrà certo non riconoscere. Complicatasi così la questione, il giudice ha ordinato che sia sospesa la vendita, finchè non sia terminata la lite intentata dal fonditore. Vedremo se ci toccherà assistere all'incanto di un monumento, che ormai può dirsi pubblico, di Parigi, in questo momento appunto nel quale si è costituita in quella città una Associazione, che si propone lo scopo nobilissimo di costituire un fondo destinato ad acquistare quelle migliori opere d'arte che si crederà conveniente assicurare alla Francia. Questa Società intende fondare un Museo, nel quale tali opere dovran trovare il posto loro; e dato il caso che la Società venisse poi a sciogliersi, il Museo stesso dovrebbe passare in proprietà dello Stato. Il *Carlomagno* potrebbe porgerle occasione di cominciare le sue operazioni.

— Continua l'entusiasmo clerico-patriottico per il nuovo monumento a Giovanna d'Arco, da erigersi a Vaucouleurs, e pel quale il vescovo di Verdun ha ottenuto anche un breve del Papa, che benedice e raccomanda ai cattolici tutti della Francia quella intrapresa. Secondo le idee del vescovo di Verdun il piedistallo del monumento non dovrebbe essere altro che un gran castello medioevale, munito di un maschio dell' altezza di quaranta metri. Su questo dovrebbe sorgere il gruppo colossale di Giovanna d'Arco, alto non meno di venti metri e rappresentante l'eroina sul cavallo, condotto a mano da due capitani. L'idea stessa che informa il gruppo del *Carlomagno* del quale ho parlato poco fa.

È curioso che appunto adesso, che l'entusiasmo per la così detta *Pulcella d'Orleans* si è ridestato sì vivo, uno scienziato non sospetto perchè religioso, il P. Viguier, ha scoperto a Metz un antico manoscritto nel quale si registra niente altro che il matrimonio di Giovanna d'Arco col sig. di Armoises, cavaliere, celebratosi il 20 maggio 1436 (cinque anni dopo il supplizio) mentre era Scabino Maggiore di Metz, il signor Filippo Marcon. Il P. Viguier, non contento di questo, ha fatto ricerche negli archivi della casa degli Armoises, e si assicura che vi ha trovato il contratto autentico matrimoniale tra Roberto di Armoises con Giovanna d'Arco, detta la *Pulcella d'Orleans*. Ciò essendo, la sua storia non sarebbe altro che una falsa tradizione giunta fino a noi di secolo in secolo. Giovanna d'Arco sarebbe morta poco vergine, e martire meno che mai, e gli entusiasmi recenti per lei potrebbero aver qualche motivo di raffreddarsi. E quanti altri entusiasmi simili verrebbero a sbollire se gli uomini, invece che dalle idee preconcette e dalle tradizioni fallaci, si persuadessero una buona volta a non lasciarsi guidare che dalla pura e semplice ricerca del vero!

— Il ministro Fallières ha fatto un tentativo per far cessare la scissura nata in seno alla Società degli artisti francesi, scissura della quale mi son a lungo occupato nella cronaca precedente. Ma il tentativo è riuscito vano. I dissidenti, già costituiti in *Società nazionale delle belle arti*, han dichiarato che non intendevano in modo alcuno nuocere alla Società dalla quale si sono staccati; ma nel tempo stesso credevano di non dovervi rientrare, e di non dovere abbandonare il progetto di organizzare dal canto loro una esposizione artistica per quest'anno. Si è dovuto quindi rinunziare a ogni speranza di componimento, e la nuova Società ha già preso possesso dei locali, messi a sua disposizione nel palazzo della Esposizione universale, al Campo di Marte, che sono quelli ove fu fatta la esposizione decennale di pittura, le due sale della esposizione centennale e il pian terreno della rotonda situata sotto la cupola. Questi locali saranno convenientemente adattati e abbelliti e quivi sarà tenuto il secondo *Salon* di quest'anno.

— Intanto che si sta preparando la esposizione del primo *Salon*, da aprirsi, secondo il consueto, al 1° di maggio, altre piccole mostre sono state aperte al pubblico nella capitale francese, quelle cioè del Circolo Volney, degli Acquerellisti e del Circolo dell'Unione artistica.

Nella prima si distingue il sig. Raffaello Collin con la sua *Donna nel bosco*, il sig. Damoye con un *paesaggio della Sologna*, il sig. Alberto di Moncourt con un *Sorger di luna sopra una valle* e diversi altri che sarebbe troppo lungo enumerare qui tutti.

Tra gli acquerellisti si distinguono Boutet di Monvel, per le sue illustrazioni di un romanzo di Ferdinando Favre; Edoardo Detaille con due superbi colonnelli di corazzieri; il sig. Zuber con vedute veramente stupende. Qui pure son costretto a tacere di tanti altri che pur meriterebbero venir segnalati.

Al Circolo dell'Unione artistica sono notevoli diversi ritratti dipinti da Bonnat, Duran, Chartran, coniugi Demachy, Debat-Ponsan ed altri. Vi si fa pure mestamente ammirare la *Sera della battaglia*, quadro non finito di Alessandro Protais, coperto da un velo nero in segno di lutto per la morte recente del suo autore, già da me deplorata nella mia cronaca precedente.

— A proposito della perdita di questo distinto artista, non tralascerò di ricordare che il suo studio è stato venduto all'Hôtel Drouot in questi giorni e ha prodotto un ricavo di 64460 franchi. Il quadro maggiormente pagato è stato appunto quello non finito, or ora ricordato, stato venduto per fr. 6000. Dopo di questo vien la *Riserva*, pagato 5300 fr. e il *Guado*, salito a L. 4000.

Tra le vendite eseguite ultimamente all'Hôtel Drouot tiene il primo posto quella della collezione del defunto sig. Marquis, che nei soli cinque primi giorni ha prodotto più di mezzo milione; e quella di una importantissima decorazione composta di quindici scompartimenti di diverse grandezze, dipinti da F. Boucher, e H. Fragonard. Da più di un secolo questi scompartimenti tap-

pezzavano una camera al terzo piano di una vecchia casa della via di Cluny; la loro vendita ha prodotto 58400 franchi; ma gli intelligenti dichiarano che è stata fatta ben al di sotto del loro valore, e deplorano che tal collezione sia stata smembrata e divisa tra diversi acquirenti.

Un'altra vendita assai importante è stata quella fatta nella galleria della via di Sèze di tutte le opere lasciate nel suo studio dal pittore Giulio Duprè, morto nell' ottobre decorso. Questa vendita ha prodotto più di 200 mila franchi. Il duca di Aumale ha pagato 40000 franchi il *Concerto*, importante quadro di Corot, e 20000 franchi l'ultimo lavoro del Duprè, *Il ritorno alla fattoria, al tramontar del sole*. Dopo questi, i maggiori prezzi furon raggiunti dalla *Foresta de l'Isle-Adam* e dalle *Sponde di un fiume, di sera*, opere del defunto stesso pagate l'una 10100 e l'altra 10400 franchi.

— Le falsificazioni dei prodotti artistici minacciano raggiungere il numero di quelle dei biglietti di banca, e delle monete. Tra i falsari o spacciatori di falsità teneva posto distinto il sig. Lambert, che l'anno passato vendè per due mila lire al sig. Koning, direttore del teatro del Gymnase, un disegno di Detaille, rappresentante un corazziere francese. Giorni sono il signor Lambert andò nuovamente in cerca del sig. Koning e gli offrì altro disegno di Detaille, chiedendone 2500 fr. Il sig. Koning rifiutò di comprarlo, e il sig. Lambert, che doveva forse aver bisogno di denaro, gli disse che se lo avesse acquistato glielo avrebbe dato anche per soli 800 franchi. Questo enorme ribasso improvviso mise in sospetto il sig. Koning, che domandò allora al mercante di lasciargli quel disegno fino al giorno seguente, e quindi gli avrebbe dato una risposta. Il sig. Lambert aderì. Il sig. Koning fece allora portare il disegno allo studio di Detaille per conoscere se era veramente suo; ma l'artista lo dichiarò falso, sporse querela, e il sig. Lambert fu arrestato. Una perquisizione fattagli ha rivelato un gran numero di falsi disegni del Detaille stesso e del compianto Neuville. Il vero falsario è un certo Hartmann, nativo di Negesack, presso Brema, al quale il Lambert serviva di spacciatore. I disegni sono imitati benissimo, e nello studio del falsificatore, che pure è stato perquisito, s'è trovata una ventina d'opere in corso di esecuzione. Gli amatori stiano dunque in guardia: si corre rischio di rimanere solennemente gabbati..... e, credo, non a Parigi soltanto.

— Al Museo Britannico è stata fatta una innovazione sulla cui opportunità si discuteva da quasi trent'anni. Si è disposto che le sue sale stiano aperte due ore anche la sera, dalle 8 alle 10. Gli oggetti esposti nel Museo, illuminati dalla luce elettrica, fanno un effetto stupendo, e vi ha chi sostiene che siano più belli così che alla luce scialba e giallastra del sole di Londra.

La popolazione dell' immensa metropoli ha accolto con grande entusiasmo la innovazione fatta dai direttori del Museo. Questo viene ogni sera affollato di gente che per le sue occupazioni non può recarvisi durante il giorno. La classe operaia è in maggioranza fra i visitatori serali, e si tien per fermo che ciò debba far diminuire sensibilmente gli inconvenienti e i delitti prodotti dall'ubbriachezza in Londra. Infatti l'operaio che pei suoi scarsi mezzi non poteva procurarsi la sera alcuna distrazione, andava a finire in una bettola, dove si abbrutiva nel vino o nei liquori. Adesso molti preferiscono una visita al Museo, che non costa niente, e che appagando una legittima curiosità, riesce sodisfacente e istruttiva. Quanto bisogno mai avrebbe Roma di imitare l'esempio della capitale britannica!

Ma delle cose straniere già ci siamo occupati abbastanza: veniamo a quelle del nostro paese.

— Con gran pompa e in presenza del Sindaco di Venezia è stato inaugurato a Firenze, sulla piazza omonima, il monumento a Daniele Manin. Assisterono alla patriottica cerimonia i rappresentanti di molte città del Veneto, molte notabilità nazionali e una grandissima folla. Parlarono il generale Redaelli, presidente del Comitato a cura del quale il monumento si è eretto, e i sindaci, conti Guicciardini di Firenze e Tiepolo di Venezia. Parlò pure Peruzzi.

Il monumento, opera riuscitissima di Urbano Nono, fusa in bronzo dallo Stabilimento Micheli di Venezia, è stato molto ammirato. Manin è rappresentato nell'atto di partecipare all'Assemblea di Venezia la intimazione di resa fatta dall'assediante maresciallo Haynau, e di proporre invece la resistenza ad ogni costo. La figura è in piedi, stringe con la destra la intimazione nemica e con la sinistra accenna un diniego. La espressione del volto, animato da nobile indignazione, da fiera risolutezza, è assolutamente parlante. Così, fra i tanti, conta ora Firenze un pregevole monumento di più, erettovi dalla riconoscenza dei veneti che vi ebbero cortese ospitalità finchè durò la straniera dominazione sulla loro città nativa.

— E giacchè siamo a Firenze restiamoci, per dire una parola sui miglioramenti e le aggiunte che verranno fatte alla Galleria degli Uffizi.

Mentre da un lato si annunzia che verrà convertito in Museo e aggregato alla Galleria stessa, mediante il cavalcavia di via della Ninna, il quartiere di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio, dall'altro si ha notizia che anche l'antica aula del Senato sarà convertita in sale da annettersi pure alla Galleria, per collocarvi i quadri della Scuola toscana.

Il municipio di Firenze, proprietario del Palazzo Vecchio, si mostra ben disposto ad acconsentire alla conversione in Museo e aggregazione alla Galleria del Quartiere di Eleonora di Toledo, salvo alcune condizioni che certamente verranno accettate.

E quando questa aggregazione sarà fatta, un ricco straniero dimorante da molti anni a Firenze ha già dichiarato al marchese Ginori, commissario per le Belle Arti in Toscana, che egli è disposto ad offrire, per l'arredamento del Quartiere di Eleonora di Toledo, la ricca collezione di mobili e di oggetti d'arte che egli pos-

siede. Speriamo dunque di veder presto tradotte in atto queste felicissime idee.

— E qui lascerei Firenze, se non mi vi trattenesse il doloroso dovere di commemorare con brevi parole un egregio artista, ivi defunto circa la metà di febbraio decorso.

Sebastiano Guzzone era nativo di Militello, villaggio situato alle falde dell'Etna in provincia di Catania. Da soli due anni aveva sposata una gentile signorina sua conterranea, ed attualmente trovavasi in Firenze, attrattovi dall'amore dell'arte, per compirvi studi severi, ai quali d'improvviso s'era volto il suo genio, lasciando in disparte un genere da lui fino allora coltivato e che poteva riuscirgli proficuo, materialmente parlando, ma che, come artista, lo avrebbe trascinato sopra una via che non era la migliore. Disgraziatamente egli non ha potuto compiere il suo perfezionamento. Nonostante ciò, l'arte deplora amaramente la perdita di un giovane e vigoroso ingegno, di un seguace ricco di sentimento artistico e che senza dubbio sarebbe riuscito uno dei più coscienziosi e più abili suoi cultori.

— Si è aperto in Roma il concorso per un monumento a Terenzio Mamiani, che dovrà sorgere sulla piazza Sforza-Cesarini. La statua dell'illustre pesarese dovrà esser condotta in bronzo o in marmo Ravaccione, e inalzata sopra un piedistallo di marmo o di granito. Il modello da presentarsi dai concorrenti sarà di tutto rilievo, in gesso e dovrà contenersi fra i 90 cent. e il metro d'altezza. A questo bozzetto deve esser aggiunto un busto ritraente Mamiani in grandezza naturale, e il tutto dovrà esser corredato di una descrizione dell'opera ideata, del concetto che la informa, dei materiali da adoperarvisi, alla quale si uniranno i titoli di capacità che al concorrente piacerà di aggiungervi.

Entro il 25 del prossimo luglio i bozzetti dovranno esser consegnati nel Palazzo delle Belle Arti in Roma.

La somma preventivata per l'intera esecuzione del monumento è di 20,000 lire, che l'autore prescelto percepirà in rate da stabilirsi. A quel concorrente che sarà giudicato il secondo nel concorso verrà dato un premio di 500 lire. Un Giurì, composto di nove membri, sei dei quali indicati dai concorrenti e tre dal Sindaco di Roma, giudicherà del concorso inappellabilmente.

— Il sig. Enrico Serra, tra i più giovani e noti alunni della Scuola spagnuola di Roma, ha esposto pubblicamente nel suo studio di via del Babuino un quadro di grandi proporzioni rappresentante *Gesù e i fanciulli*. Gesù è rappresentato all'aperto e circondato dagli apostoli, dalla Maddalena e dai poveri che conducono i loro bambini. Il fondo è una campagna in piano. In lontananza apparisce un villaggio della Giudea, e per la pianura si svolge un lungo corteggio di poveri che muovono verso Gesù. Sul davanti fresche zolle erbose e fiorite, benissimo dipinte. A sinistra notevole un gruppo formato da san Pietro, da san Giovanni e da un Giudeo che accompagna un piccolo indemoniato coperto d'amuleti.

L'opera, destinata all'altar maggiore di una chiesa spagnuola, è stata giudicata pregevolissima pel carattere delle figure, per lo studio accurato del nudo e per l'effetto dell'insieme. L'autore era già ben noto per altri distinti lavori: quest'ultimo non farà che accrescere la sua rinomanza.

Marzo-Aprile 1890.

C. Galeazzi

PRIMA ESPOSIZIONE ITALIANA D'ARCHITETTURA

IN TORINO

La sezione di architettura del Circolo degli artisti in Torino ha preso l'iniziativa di una esposizione speciale d'architettura da tenersi prossimamente in quella città, con l'idea ch'essa possa essere la prima di una serie di simili esposizioni da tenersi successivamente nei principali centri artistici d'Italia. L'imminenza dell'apertura dell'esposizione generale di Palermo ha fatto sì che si affrettasse quella dell'esposizione speciale di Torino, in modo da permettere agli espositori di questa di trasportare le loro opere a quella di Palermo; ed è anzi a sperare che dalla mostra speciale che la precederà, si avvantaggi sensibilmente la sezione d'architettura della esposizione di Palermo. E ciò valga a rispondere anticipatamente all'accusa di precipitazione che forse alcuno farà al comitato di Torino.

Invero un notevole risveglio si è manifestato in questi ultimi anni negli studi architettonici, segnatamente per le indagini del passato, per l'analisi minuta di tutti gli

stili e del loro organismo, per lo studio critico dei monumenti di tutte le età e di tutti i popoli. Nuovo incremento è anche derivato a quest'arte dai progressi della scienza, che è venuta a mettere a sua disposizione una quantità di mezzi e di materiali o nuovi o finora poco usati. Per assecondare quindi il movimento iniziatosi nell' architettura, per interessarvi il pubblico e per eccitare lo spirito di emulazione fra' suoi cultori, riteniamo opportuna l'idea di questa esposizione speciale, anche perchè finora nelle esposizioni più estese l'architettura è sempre rimasta, si può dire, in seconda linea. Gli è perciò che auguriamo al comitato di Torino il miglior esito alla sua intrapresa e confidiamo che la mostra possa veramente produrre quei buoni risultati che da essa si sperano. Riservandoci di ritornare sull'importante avvenimento quando la mostra si sarà aperta, pubblichiamo intanto alcuni cenni estratti dal programma e regolamento.

L'esposizione sarà inaugurata il 28 settembre del corrente anno e si chiuderà il 28 novembre; il comitato conferirà dei premi agli espositori che ne saranno giudicati degni da speciali giurie. A promuovere il concorso degli espositori sono costituiti nelle principali città d'Italia dei comitati o delegati locali,[1] i quali trasmetteranno al comitato esecutivo le domande di ammissione all'esposizione fino al 30 aprile 1890; tali domande sono da stendersi su apposito modulo, che sarà fornito ai richiedenti dal comitato o dal delegato locale.

Ed ora ecco il programma generale:

Divisione 1ª — **Architettura**: *Sezione 1a* Arte antica: rilievi e restauri — *Sezione 2a* Arte moderna: progetti ed opere. — Ogni espositore vi può prender parte con disegni a mano od a stampa, fotografie, modelli, calchi dal vero, o con saggi di pezzi reali in grandezza di esecuzione. Nella sezione 2ª saranno anche ammessi studi di particolari relativi a servizi speciali delle fabbriche.

Divisione 2ª — **Industrie artistiche attinenti all'architettura**: — *Sezione 1a* Lavori in marmi ed in pietre. — *Sezione 2a* Terre cotte, ceramiche ed altre applicazioni della plastica ornamentale. — *Sezione 3a* Vetrerie, vetri dipinti, musaici, smalti e simili. — *Sezione 4a* Pittura decorativa e parati — *Sezione 5a* Lavori di metallo fucinato, sbalzato ecc. — *Sezione 6a* Lavori di metallo fuso. — *Sezione 7a* Lavori in legno: intagli, tarsie e simili. — In questa divisione saranno ammessi solo i prodotti che hanno una importanza artistica e stretta attinenza coll'architettura; i materiali da costruzione potranno egualmente figurare, con collezioni di piccoli campioni o preferibilmente con lavori di monografia e di statistica relativi alla loro produzione.

Divisione 3ª — **Pubblicazioni di architettura**: — *Sezione 1a* Opere o collezioni a stampa di storia, didattica, critica o bibliografia dell'arte presentate dagli autori — *Sezione 2a* Opere o collezioni a stampa od in fotografia presentate dagli editori, negozianti o fotografi. — In questa divisione saranno ammesse anche le opere straniere, ma, l'esposizione essendo italiana, s'intendono fuori di concorso.

X.

[1] Crediamo utile avvertire che il comitato locale di Roma presieduto dall'arch. cav. Giulio De Angelis ha la sede in *Via Aracoeli, n. 51*. L'indirizzo del comitato esecutivo di Torino è *Via Bogino, 9*.

PEL FASC. GENNAIO-FEBBRAIO, ANNO III

	Errata	Corrige
Pag. 44 linea 42:	1493	*1393*
» 45 » 1:	nè ricordo	(cassato)
» 55 » 5:	tra le parole: furono-detti devono stare le seguenti parole: *dallo stesso Benozzo compiute le pitture dei pilastri, e l'Operaio della Collegiata registrava:*	

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Editrice Laziale.

QUADRI DI MAESTRI ITALIANI

NELLE GALLERIE PRIVATE DI GERMANIA

I.

La collezione H. Vieweg in Braunschweig



ESSUN italiano amico dell'arte, il quale, oltre all'interesse artistico, abbia anche del sentimento per il passato storico dei luoghi che visita e si compiaccia nell'ammirarne la bellezza del paesaggio e nell'esaminare il carattere degli abitanti e quello delle loro abitazioni, dovrebbe dimenticar di visitare la graziosa città di Braunschweig. L'antica città dei Velfi e l'Italia sono storicamente in relazione strettissima. Quivi è la sede della potente casa, le cui relazioni coll'imperatore e coll'impero ebbero i loro effetti fino al di là delle Alpi, dove, come nel Nord, al di qua di esse, risonò per lunghi e lunghi anni il grido di guerra dei Guelfi e dei Ghibellini. Quivi questo grido di guerra, che apportò all'Italia infiniti guai e fiere discordie, ebbe la sua origine nella gagliarda e slanciata figura di Enrico il Leone, la cui rocca, Dankwarderode, devotamente restaurata, ci sta ora nuovamente innanzi nella sua dignitosa semplicità.

Senonchè non solo la storia, ma anche parecchie altre cose ridesteranno qui nel cuore dell'Italiano il ricordo della sua patria. Come tante città minori d'Italia, così anche Braunschweig ha conservato nel suo aspetto esterno il carattere della sua passata importanza come sede di una casa una volta potente; vi sono ancora moltissime cose che ci riconducono nel tempo del suo fiore, quand'essa aveva un posto importante nella lega anseatica; essa non è ancora diventata una città del tutto moderna, una di quelle città del secolo decimonono con le immense ed altissime case incomode e piene di strepito, sotto le quali passano in folla gli uomini irrequieti alla caccia del vitello d'oro. Essa ha ancora conservato in alcune singole parti il fascino dei tempi passati, nè vi è per anco interamente svanito il soffio della vita contemplativa e chiusa in se stessa dei secoli passati; vi si trovano ancora delle piazze poeticamente tranquille, circondate da chiese o da case alquanto grandi di stile romanico o gotico, strade con graziose case borghesi, edifizi con travi riccamente intagliate; vi si trova ancora l'arte antica e la quiete della contemplazione: cose, innanzi alle quali noi tedeschi proviamo tanto entusiasmo nelle piccole città d'Italia che, vedute una volta, ridestano di continuo il desiderio delle ore ivi passate come in un sogno.

Però anche la Braunschweig moderna ci appare sotto un aspetto favorevole: quella parte

della città in cui oggi si concentra la vita, in cui sorgono il castello, il teatro, i musei e le case dei ricchi, rassomiglia ad un parco, il quale forma la miglior cornice che si possa immaginare agli edifizi belli già per se stessi. Il museo, colossale edifizio a tre piani veramente imponente, è, quanto a disposizione nell'interno, uno dei migliori che io conosca; specialmente la galleria di quadri non lascia nulla a desiderare, per la disposizione dei locali, per l'illuminazione ed il collocamento delle pitture; nelle sale in cui la luce non entra dall'alto, ma da un lato, le pareti vanno in direzione obliqua alle finestre: insomma il museo è degno in tutto e per tutto della collezione che lo occupa, la quale è tanto ricca, che tutti e tre i piani dell'edifizio ne sono pieni.

Il pianterreno contiene la collezione d'antichità e in generale tutte le sculture alquanto grandi, oggetti medievali e d'importanza storica, ecc. Il primo piano è occupato dalle pitture, dai disegni e dalle incisioni; e nel secondo piano sono raccolti tutti gli altri oggetti artistici e lavori d'arte industriale. Fra questi ultimi si trovano alcuni pezzi di valore immenso, fra cui accenniamo soltanto al celebre vaso di onice proveniente da Mantova e alla raccolta incredibilmente copiosa di smalti di Limoges. Di somma importanza per gli studiosi della ceramica italiana è una collezione di faenze italiane, che per quantità non è superata da alcun'altra, giacchè, stando al catalogo, essa consta di mille e novanta pezzi. Essa giunse probabilmente fin dal secolo XVII in possesso della casa ducale di Braunschweig, e fu allora collocata nel castello di Salzdahlum; non conta che pochi lavori di primissimo ordine; ma vi è rappresentata la maggior parte delle officine italiane. Nel rapido esame che ne ho fatto, ho notato una cosa singolare, che cioè le maioliche di Gubbio sembrano mancarvi affatto.

Nella pinacoteca, che racchiude un tesoro di opere eccellenti dell'arte fiamminga, fra cui sette quadri più o meno pregevoli di Rembrandt, i maestri italiani, almeno quelli del fiore del Rinascimento, non sono rappresentati che molto scarsamente. Vi sono alcuni buoni quadri della fine del secolo XVI e del Seicento, e fra essi è notevole uno, veramente pregevole, attribuito a Guido Reni ma che certo non gli appartiene, rappresentante *Cefalo e Procride*. Un altro dipinto attribuito allo stesso maestro, una *Cleopatra morente*, è tanto ritoccato che è affatto impossibile il dire ciò che fosse in origine; la stessa composizione ricorre molto spesso, e ce n'è un buon esemplare nel museo di Cassel. Quattro piccole pitture su rame, ascritte a Francesco Albani, non sono che lavori eseguiti nella maniera di questo artista da un pittore fiammingo dei dintorni di Poelenburg; accenniamo finalmente ad uno stupendo dipinto (n. 477), una coppia di pastori in un paesaggio, che il catalogo indica come opera di Annibale Carracci. Due quadri non hanno purtroppo nulla che fare coi grandi nomi che portano: il numero 454, una testa d'uomo detta di Giorgione, è una copia, e il numero 452, una testa affatto rovinata e ritoccata, detta di Raffaello, porta manifestamente l'impronta della scuola veneziana posteriore. Di questa scuola però la galleria possiede una delle più belle opere, cioè l'*Adamo ed Eva*, uno dei primi dipinti di Palma il vecchio, che quando fu acquistato portava il nome di Giorgione. Il quadro è nominato dal Morelli, ed il Crowe e il Cavalcaselle ne fanno una lunga descrizione, alla quale io rimando i miei lettori. È a deplorarsi ch'esso sia orribilmente ritoccato, e certamente deve attribuirsi a ciò se il Crowe e il Cavalcaselle ne criticano la rozzezza dell'esecuzione; del resto non posso consentire con essi nel ritenerlo meno che mediocre. Fra i lavori del Trecento, pochi e di valore scarsissimo, merita di essere nominato un trittico di Alvaro di Piero, perchè, secondo il Crowe ed il Cavalcaselle, non si conoscono che due opere di questo artista, una in Fossabanda presso Pisa, l'altra a Volterra; il trittico di Braunschweig porta la scritta *Opus Alvari Petri 1434*.

Da quanto si è detto, gli studiosi dell'arte italiana possono vedere che anche per essi il museo di Braunschweig merita di essere visitato. Probabilmente anche il gabinetto dei disegni contiene tesori ancora sconosciuti; per esempio, fra i disegni esposti, ho veduto un foglio con due studi a penna di Cosimo Tura, molto interessanti, sui quali vorrei richiamare l'attenzione dei ricercatori. Ma di maggiore interesse per coloro che si occupano della pittura italiana dovrebbe essere la collezione del signor Enrico Vieweg, della quale voglio dare in queste pagine una breve descrizione.

Una graziosa casa, fabbricata con speciale riguardo degli oggetti artistici che vi sono raccolti e disposta con fine intelligenza, contiene questa ricca collezione, la quale, per i quadri collocati nelle stanze con vero gusto e non nella maniera delle gallerie, ha per il visitatore una doppia

attrattiva. Non mi addentrerò qui nell'esame degli eccellenti dipinti fiamminghi e tedeschi dei secoli XV e XVI. Per noi sono d'interesse soltanto quelli di maestri italiani, che, meno poche eccezioni, appartengono allo scorcio del Quattrocento ed alla prima metà del Cinquecento, e che il signor Vieweg acquistò in gran parte per mezzo del suo amico il dott. Bode.

La scuola fiorentina è rappresentata da un *S. Giovanni Battista* in grandezza naturale che, col capo leggermente piegato sulla spalla destra, vestito di una pelle e d'un mantello color rosso carminio e rivolto per metà a destra, accenna con la mano destra nella stessa direzione, mentre con la sinistra tiene la croce. Il fondo è formato a sinistra da alcune rocce; a destra sta un arboscello disseccato, intorno al quale si arrampica l'edera nel cui tronco è incastrata una scure; più in là una pianura con alcuni alberi. Il tipo magro e tendinoso del santo, il tono bruno delle carni, il colorito, il paesaggio, la tecnica e specialmente il carminio del manto velato con una leggera tinta trasparente accennano alla scuola di Filippo Lippi; senonchè, mentre il disegno e la tecnica sono eccellenti, la modellazione del nudo è alquanto rigida e mostra piuttosto analogia con i grandi quadri dell'ultimo periodo del Botticelli. Tuttavia io non credo che questo importante dipinto debba attribuirsi ad uno di questi due maestri, ma bensì appartenga ad un artista fiorentino contemporaneo che subì la loro influenza. Ancora su di una particolarità vorrei richiamare l'attenzione dei lettori: quella scure incastrata nel tronco dell'albero, la quale non è in relazione alcuna col soggetto del quadro, non potrebbe forse avere qualche significato nascosto? Lo stesso particolare si trova pure in un quadro di Filippo Lippi nella galleria di Berlino (n. 69) rappresentante *Maria che adora il bambino*, e colà pure non dipende nè è spiegato dall'argomento del dipinto; in questo leggesi nella scure la scritta *Frater Philippus P.*

Un altro quadro, che è certamente di B. Fungai, ci conduce a Siena; esso rappresenta in mezze figure la *Madonna col bambino* in piedi nel grembo, a sinistra san Girolamo, a destra un monaco in cotta grigia con un libro in mano. Ad eccezione del bambino che è mal disegnato, il dipinto, di un tono chiaro e caldo, è molto attraente. Pure dipinto probabilmente in Siena, ove fu acquistato, è un quadretto più largo che alto, che sembra quasi uno schizzo: vi si vede chiaramente uno degli ultimi lavori del Sodoma, e raffigura seduta nel mezzo la *Madonna col bambino* nel grembo, a destra in piedi santa Caterina da Siena, a sinistra san Francesco. Il più debole fra i quadri italiani è un tondo rovinato in cui è dipinta la *Madonna col bambino e due angeli adoranti*, e in cui s' incrociano influenze umbre e fiorentine; è a mio parere affatto impossibile dire a chi appartenga.

La scuola bolognese è splendidamente rappresentata da un ottimo quadro di Marco Zoppo, un *Cristo in piedi nel sepolcro* in grandezza metà del naturale; è vestito di un manto bianco, il capo piegato a sinistra, e allarga le braccia; il quadro è, per lo Zoppo, veramente caratteristico, sia per la modellazione del nudo con ombre grigio-azzurrognole, sia per il panneggiamento dalle pieghe ampie e pesanti. Il tipo nobilissimo della testa del Cristo supera di gran lunga i tipi soliti di questo maestro, quale ad esempio quello del quadro uguale che porta nella Galleria Nazionale di Londra il nome del Tura, e fa del nostro dipinto una delle migliori opere ch' io conosca di questo artista, sebbene anche qui egli cada nel suo solito errore di accentare troppo fortemente la musculatura. Quanto alla data dell'esecuzione, è da porsi con probabilità negli ultimi anni in cui lo Zoppo dipinse. Anche la vicina Romagna è rappresentata da un eccellente dipinto proveniente dalla raccolta di M.r Murray in Firenze, dove passava per opera di Francesco Zaganelli. Io non conosco alcun altro lavoro di questo pittore che nel disegno e nella composizione sia così attraente, e nel colorito così profondo e splendido come questo. Il soggetto è la *Sacra famiglia:* sul dinanzi, sopra una balaustrata, sta disteso il bambino su di un panno bianco, tenendo nella sinistra una mela; piegato sopra di lui sta a sinistra san Giuseppe, alzando un lembo del panno e accanto a lui un angelo con in mano una palma; più in dietro, nel mezzo, sta la Madonna che abbassa lo sguardo verso il figlio; a destra si vede un paesaggio montuoso. È notevole il tono caldo delle carni ottenuto con forti velature di color rosso, tono che di solito non si riscontra nello Zaganelli, e notevole è pure la modellazione con profonde ombre nere. Ciò fa pensare ad una imitazione diretta delle pitture del Rondinelli, mentre la scala dei colori, e specialmente i vari toni bruno-rossi e giallo-bruni, richiamano alla mente la vicina scuola ferrarese.

Ma il più prezioso fra i quadri italiani della collezione è senza dubbio un piccolo ritratto di Filippo Mazzola, bellissimo e ottimamente conservato: è il busto di un uomo imberbe dallo sguardo energico, in cappa nera e mantello bruno. La testa col viso nettamente modellato, che fa l'effetto dello smalto, e i capelli neri dipinti a masse, spicca vivamente sul fondo azzurro chiaro e guarda rigidamente e tranquillamente in faccia lo spettatore. Il quadretto porta in lettere sottili la segnatura

ALEX . F. M. PAR. DE RICHAO
.P.

e si trovava prima nella collezione Castelbarco in Milano. Di scuola veneziana non v'è che un quadro e anch'esso molto debole; vi è dipinta in mezza figura e in grandezza naturale una *Madonna col bambino* innanzi ad una tenda rossa, a sinistra della quale si scorge un paesaggio. Il tipo della Madonna è bellinesco; il bambino ha le carni fortemente tese, divise da solchi nelle congiunture delle mani e dei piedi, folti capelli ricciuti e di color biondo chiaro. Il tono delle carni è freddo, con ombre grigie, e ricorda il Pennacchi; la modellazione piana; tutto l'insieme mostra un artista di secondo ordine, il cui nome ci è rivelato dal cartellino che porta l'antica iscrizione autentica P. V. P. Non si cadrà quindi in errore leggendovi la segnatura di Pasqualino Veneziano. Di veneziano c'è ancora un bellissimo arazzo di grande rarità rappresentante la *Madonna sotto un baldacchino*.

D'origine lombarda sono due pitture, in una delle quali si vede *Santa Margherita che calpesta il drago*. La santa ha un abito rosso, e tanto il suo tipo quanto il tono delle carni fuliginoso mi sembra accennino a Macrino d'Alba. L'altra è un tondo a fresco, una *Madonna col bambino*, in cui il fanciullo dai folti capelli biondi sta seduto su di un tavolo voltando il dorso allo spettatore e avvicinandosi per poppare al seno della madre, che con la destra gli sorregge il capo e nella sinistra tiene un libro; essa è coperta di un manto rosso cupo foderato di color verde-giallastro; il fondo è nero. A qual maestro il dipinto appartenga non so dire; certo è che erroneamente è attribuito ad Ambrogio Borgognone. Per questo artista il tono è troppo rigido, troppo poco amabile, la modellazione troppo dura, il fare troppo energico e largo. Dell'influenza di Leonardo non vi si riscontra alcuna traccia; tuttavia il tondo dev'essere stato eseguito verso il 1500; io credo però che appartenga alla scuola milanese; e in Milano è stato anche acquistato.

Nominerò ancora un busto della *Maddalena penitente* attribuito a Francesco Trevisani, una veduta del *Fondaco dei tedeschi* che va sotto il nome di Antonio Canale, ma non è che di un suo imitatore, e finalmente un busto in terra cotta di eccellente coloritura, lavoro fiorentino del Quattrocento, in cui è raffigurato uno della famiglia de' Medici, le cui armi si vedono scolpite nell'antico zoccolo su cui il busto poggia.

Poco dopo la mia visita a Braunschweig, durante la quale trovai il felice proprietario di questa galleria già ammalato, egli soccombette alla malaugurata malattia dell'influenza. È a sperare ch'egli abbia disposto perchè i suoi tesori artistici non vadano dispersi, ma continuino anche per l'avvenire a formare col loro complesso la gioia dello studioso che visita quella città.

II.

La collezione Speck von Sternburg in Lütschena presso Lipsia

Questa collezione non è più sconosciuta, essendo spesse volte nominata dal Morelli e dal Crowe e Cavalcaselle. Lütschena è distante da Lipsia venti minuti di ferrovia o un'oretta di vettura, e nessuno degli studiosi d'arte che visitano Lipsia dovrebbe trascurare di visitare questa ottima galleria, che va annoverata fra le migliori collezioni private della Germania. Con sommo vantaggio dei visitatori essa è aperta tutti i giorni, ed i quadri sono collocati in sale illuminate benissimo, cosicchè anche in giornate oscure è possibile esaminarli accuratamente. Contiene circa duecento

quadri di scuola fiamminga, fra i quali parecchi di grande pregio, e inoltre diversi buoni lavori di antichi maestri tedeschi, di scuola spagnola e di scuola italiana; tutti questi dipinti furono acquistati nei primi venticinque anni del nostro secolo.

Un catalogo compilato l'anno scorso dall' odierno proprietario ci informa — e ne dobbiamo esser grati al compilatore — intorno alla provenienza dei quadri, e di molti ci dà anche l'indicazione del prezzo d'acquisto, da cui è interessante il vedere come allora fosse determinato il valore delle pitture in vendita.

Fra i dipinti italiani il più noto per essere ricordato da vari autori è l'*Ecce homo* di Andrea Solari. Il Crowe e il Cavalcaselle, [1] oltre ad una estesa descrizione la quale mi dispensa dal parlarne diffusamente, ci dànno anche notizie intorno a quelli che prima lo possedettero, e lo dichiararono lavoro autentico di quel maestro. Il Morelli [2] nel principio del suo libro lo annovera anch'egli fra le opere certe del Solari, ma verso la fine cambia giudizio, e lo ritiene una copia fatta a bella posta per trarre in inganno l'osservatore; nel suo ultimo libro non ne fa nemmeno menzione. È ben vero che l'arte italiana non può essere convenientemente apprezzata che dagli italiani; tuttavia voglia perdonarmi il signor Morelli se io, tedesco, mi permetto di essere riguardo a questo dipinto d'opinione differente dalla sua. Ed esprimo qui il mio parere, non fosse altro per far sì che alcuno degli studiosi d'arte italiani, il quale per caso visiti la galleria di Lütschena, esamini il quadro più attentamente di quello che farebbero considerandolo *a priori* come una copia. Prima di tutto mi sembra che, per dare un giudizio intorno ad esso, si debba tener conto di una circostanza, che cioè esso fu trasportato dal legno su tela; di fatto vediamo scritte a tergo le parole: « Enlevé de dessus bois, mis sur toile par Haquin 1785. » Che il dipinto abbia molto sofferto, probabilmente durante tale trasporto, lo mostrano le fessure di cui è letteralmente pieno; e i varii ritocchi, fra i quali specialmente i chiari sovrapposti ai capelli, ne fanno mettere in dubbio l'autenticità. Qualora però si osservi il quadro con maggiore attenzione e si giunga, direi quasi, a leggervi dentro, vi si trova una modellazione delle carni di una tenerezza così meravigliosa, i passaggi dai chiari alle ombre sono segnati con tale finezza, e finalmente i toni dei colori chiari e trasparenti sono di una perfezione tale, quale di solito riscontriamo propriamente soltanto in Leonardo. E quella vera nobiltà e dignità che spira da tutta la figura, quella meravigliosa delicatezza di sentimento con cui è espresso il dolore dell'animo, tutto ciò non dovrebbe essere che l'opera d'un copista? Non posso credere che un copista sarebbe in grado di entrare siffattamente nello spirito di un maestro e di appropriarsene la maniera; non credo che una copia pura e semplice possa mostrare in tal guisa i caratteri di un'importante opera originale d'un artista. È vero che non abbiamo delle prove esterne dell'originalità del dipinto, giacchè la segnatura, ammesso che sia antica ed autentica, non dice nulla; a mio avviso però esso parla da se stesso, ed in mezzo agli strappi ed attraverso i ritocchi si vede ancora la mano del maestro che lo ha eseguito; ond'io devo accettare pienamente il giudizio che ne dànno il Crowe ed il Cavalcaselle.

Un altro dipinto, pure già nominato dal Morelli, appartiene a Giovanni Francesco Caroto. È un quadretto benissimo conservato rappresentante in mezza figura e in grandezza metà della naturale la *Madonna* colle mani giunte dietro un parapetto in atto di adorare il bambino che vi giace sopra. Sulla vesta di color rosso ciliegia ricade un manto azzurro carico foderato di verde; la testa con capelli biondi lisci e spartiti nel mezzo è coperta da un fazzoletto bianco; il fondo è formato da una tenda verde non larga, a destra e a sinistra della quale si vede un paesaggio montuoso che sul dinanzi finisce in prati piantati d'alberi. Il tono del quadro è dorato, e così pure le carni con forti velature rosse, il paesaggio trattato largamente; il tipo della Madonna e principalmente il carattere del paesaggio tradiscono a prima vista l'origine veronese dell'autore.

Dopo l'*Ecce homo* del Solari, il più importante fra i quadri italiani della collezione è una eccellente e caratteristica *Santa conversazione* del Cima, da annoverarsi fra gli ultimi lavori di lui. Nel mezzo sta seduta la Madonna, e sulle sue ginocchia sta in piedi il bambino; san Giovanni che gli si accosta a sinistra gli consegna la croce; a destra san Girolamo con la mano destra sul

[1] CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, ediz. tedesca, VI, 63, 64.

[2] J. LERMOLIEFF, *Die Werke* ecc., I ediz. tedesca pagg. 71 e 484.

petto e tenendo nella sinistra un libro; dietro di lui si erge il castello di Conegliano. Il quadro, in cui i personaggi sono in mezza figura e di grandezza naturale, è ottimamente conservato e mostra tutti i pregi dell'artista, quali il colorito chiaro e lucente, le carni accuratamente modellate, la luce chiara e argentea. La scritta *Joannis Bellini opus* è falsa. Una piccola pittura, in cui si leggono in grosse lettere d'oro le parole *Franciscus Francia aurifex bon. fecit MDXVII*, segnatura che, almeno nello stato in cui oggi si vede, non è certo antica, non mi sembra a dir vero lavoro originale del Francia, ma bensì uno dei più fini quadri della sua bottega che io conosca; rappresenta in mezza figura la *Madonna col bambino*, e il fondo è formato da un prato limitato dal mare e da monti azzurri. È eseguito con tanta finezza, che sembra quasi una miniatura; il colorito somiglia ad uno smalto e le carni sono modellate con grande morbidezza; le profonde ombre nere, i grand'occhi neri della Madonna e le sue mani delicate con le dita straordinariamente lunghe mi sembra rivelino il pennello di Giacomo Francia. Una *Madonna col bambino* rappresentata fino alle ginocchia, il cui fondo è formato da un paesaggio con la *Fuga in Egitto* porta superbamente il nome di Andrea del Verocchio, mentre invece vi si riscontrano influenze della scuola umbra e della fiorentina; vi si vede la prima nel tipo della Madonna coi capelli lisci spartiti nel mezzo e raccolti ai lati, laddove il bambino è certamente della scuola del Verocchio ed ha specialmente analogia con Lorenzo di Credi; d'altra parte il modo di dipingere le carni con forti ombre di color bruno scuro e in generale il colorito del dipinto accennano al Signorelli: in conclusione il quadro è opera di un mediocre pittore toscano. Una buona replica della *Giovanna d'Aragona* del museo del Louvre, che nel suo fare mi sembra si dimostri d'origine italiana, è attribuita dal proprietario della collezione a Raffaello stesso. Alla scuola di Raffaello appartiene anche una piccola *Madonna col bambino*.

Fra i quadri di epoca anteriore a quelli nominati finora, è da notarsi prima di tutto uno veramente caratteristico di Bartolomeo Schidone, un *Riposo durante la fuga in Egitto*, eccellente dipinto dal colorito caldo e splendido. Una *Madonna col bambino* attribuita allo stesso maestro, mi sembra invece d'altra mano. Meritano ancora di essere menzionate due piccole teste d'angeli del Parmigianino, una testa sdolcinata di fanciullo, lavoro autentico di Carlo Dolci, una *Madonna* del Sassoferrato e finalmente l'unico quadro del Trecento, un piccolo *Martirio di san Lorenzo* di eccellente colorito, che il catalogo ascrive con ragione a Spinello Aretino.

FRITZ HARCK

LE OPERE DI MINO DA FIESOLE
IN ROMA

III.

1471-73. — Il monumento di Paolo II — Mino e Giovanni Dalmata — La statua della Fede nel Museo di Berlino — Corona d'angeli nelle Grotte vaticane — Crocifisso a Santa Balbina.



ABBIAM veduto come Mino fosse a Firenze a' 28 di luglio del 1464, quando era vivo ancora Pio II, e più fervevano i lavori del Pulpito della Benedizione; e l'essersi fatto sotto quella data matricolare all'arte de' maestri di pietra e legname, dimostra il suo intendimento di rimanere stabilmente a Firenze. Il papa Pio II morì nel mese successivo, e gli successe Paolo II che regnò fino al luglio del 1471. Secondo il Vasari [1] Mino lavorò cert'arme pel papa al palazzo di san Marco, e pare, secondo lui, che si trovasse in Roma alla morte del papa stesso, del quale gli fu allogata la sepoltura.

Ma nonostante l'autorità del Vasari, è più credibile che nei sette anni di quel pontificato Mino stesse a Firenze, e non tornasse a Roma se non dopo la morte di Paolo II. Infatti noi lo troviamo a Firenze nel 1466, 68, 69, 70, fino al 15 giugno 1471. [2] Queste date se non escludono assolutamente la possibilità della venuta a Roma di Mino, non essendoci documenti del 1465 e del 67, la rendono però difficilmente credibile.

Anche meno poi apparirà credibile se cercheremo la controprova ne' documenti romani. Dai libri dei Mandati per la fabbrica di san Marco conservati nel R. Archivio di Stato, adoperati in gran parte dal Müntz, e che io stesso ho esaminati diligentemente, risulta tutta la storia di quella fabbrica sotto il pontificato di Paolo II; e se, per le indicazioni troppo sommarie, non sempre è possibile determinare dai mandati di che lavori si tratti, i nomi però di tutti quelli che vi lavorarono, vi si trovano ripetuti infinite volte: e mai non vi s'incontra quello di Mino. Se poi si guardino le armi conservate nel palazzo in più parti, alcune delle quali sarebbero state, secondo il Vasari, eseguite da Mino, e specialmente quella sorretta da angeletti o *spiritelli* presso alla

[1] T. III, pag. 118, Ed. Sans.

[2] *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Mino da Fiesole.* VASARI, T. III, p. 129.

facciata della chiesa, non c'è nulla che possa in alcun modo attribuirsi a lui. Vedremo bensì opere di Mino nella chiesa e nel palazzo; ma queste, di cui discorreremo appresso, furono da esso eseguite non già per Paolo II (Pietro Barbo), il quale, del resto, aveva la passione edilizia e favoriva i giojellieri e gli orefici, ma non gli scultori, nè i pittori, [1] ma bensì pel cardinal Marco Barbo, che dopo la morte dello zio proseguì la fabbrica del palazzo e della chiesa di san Marco. L'errore del Vasari deve aver avuto origine da questo, che Mino, dopo la morte di Paolo II, eseguì più lavori per commissione del nepote cardinal Barbo, e principalmente il monumento del papa stesso.

Quando fu eseguito il monumento di Paolo II?

A' 25 giugno 1471 Mino era a Firenze e non pensava di allontanarsene, poichè sotto quella data ei stipulava nuovi patti co' monaci della Badia, pe' quali si obbligava di dar compiuta la sepoltura del conte Ugo entro il termine di diciotto mesi: l'opera invece rimane sospesa, e fu terminata solo dieci anni dopo, nel gennaio del 1481. Causa di questo indugio dovette essere appunto la sua partenza per Roma chiamatovi a lavorare pel monumento di Paolo II, morto a' 26 luglio del 1471, cioè un mese dopo il rinnovamento de' patti co' monaci della Badia.

Alcuni però, osservando come si trovino lavori di Mino a Perugia, a Prato e a Firenze negli anni 1473 e 74, e parendo loro troppo ristretto il tempo dalla morte di Paolo II al 1473 per eseguire un così gran monumento, qual'è quello di Paolo II, hanno creduto che Mino si portasse a Roma solo dopo il 1474. Lo Tschudi però ha fatto già osservare quanto sia poco credibile che il cardinal Barbo indugiasse tre anni a metter mano al monumento da lui fatto erigere allo zio. Se si voglia prestar fede al Vasari, Mino avrebbe terminato quel monumento in termine di due anni; il che non è affatto incredibile, sapendosi oggi che solo la metà di esso è opera sua: e due anni poterono correre dalla sua venuta a Roma pel monumento di Paolo II, ai lavori di Perugia e di Prato.

Ma c'è di più, che il dossale di san Pietro a Perugia pare che non fosse eseguito in quella città; il Vasari infatti dice che Mino « *mandò* una tavola di marmo a messer Baglione »; e inoltre l'iscrizione di quel dossale, in cui è la data del 1473, indica l'erezione della cappella — *D. Baglionus... altissimo erexit* MCCCCLXXIII, — ma nulla esclude che l'opera di Mino sia stata eseguita in altro anno, probabilmente di non poco anteriore, a giudicarne dalla fattura. Io credo per tanto, se documenti sicuri non vi si oppongano, che non si possa protrarre di molto l'erezione del monumento oltre la morte del papa, e che Mino si recasse a Roma ad eseguirlo verso il termine del 1471.

Si gareggiava in quegli anni di sontuosità nelle sepolture de' cardinali e de' papi; ma questa di Paolo II « fu allora tenuta, secondo le parole del Vasari, la più ricca sepoltura che fusse stata fatta d'ornamenti e di figure a pontefice nessuno ». Narra il Vasari che l'allogazione del monumento fosse data a Mino, e lo Tschudi si mostra disposto a crederlo. Veramente a me pare che si debba dubitarne; poichè i lavori appariscono divisi fra due scultori, Mino e Giovanni Dalmata, in parti uguali, in modo da non lasciar credere, che l'allogazione fosse data all'uno piuttosto che all'altro. Secondo le idee del nostro tempo, non si sa quasi concepire un lavoro d'arte che non sia eseguito da un artista o in parte da altri co' suoi disegni, e sotto la sua direzione e responsabilità; ma a quel tempo la divisione delle parti di un'opera fra più artisti indipendenti l'uno dall'altro, era un fatto ordinario. E ciò dovette avvenire pel monumento di Paolo II, chè non si spiegherebbe altrimenti, come Mino non avesse riserbato a sè le parti principali del monumento, nè come il Dalmata lavorasse non già su disegni di Mino ma propri, e conservando intera la sua individualità artistica. Io credo che Mino e il Dalmata avessero fatto *compagnia* insieme per un tempo determinato, come usavano fare non di rado gli artisti, e che l'allogazione fosse data alla compagnia; il che acquista credibilità e sarei per dire certezza da altri lavori che vedremo in seguito eseguiti da essi in comune. Probabilmente, oltre a' due artisti, ce n'era un terzo, forse Pagno da Settignano o altri, incaricato dell'esecuzione della parte architettonica e decorativa del monumento.

[1] I pittori non ebbero commissioni da questo papa, gli scultori, fra i quali Paolo Romano, dovettero adattarsi a scalpellare travertini per san Marco e per la Loggia della Benedizione a san Pietro.

La fretta dei committenti di veder presto eseguite le sepolture, che si volevano grandi e magnifiche, produsse in Roma questo effetto che una gran parte di esse furono fatte in collaborazione; ed io credo anzi che si formassero delle compagnie di scultori assuntrici delle sepolture cardinalizie che, diviso il lavoro e ripetendo ciascuno gli stessi modelli, davano in brevissimo tempo compiute. Ciò è della massima importanza per lo studio delle sepolture di quel periodo in Roma; poichè senza questa avvertenza, facilmente si è tratti in inganno nell'attribuire i monumenti all'uno o all'altro scultore, mentre sono opera di parecchi. L'ornamentazione, per esempio, era affidata quasi sempre ad un artista speciale, ad uno scultore di decorazione, quali erano Pagno da Settignano, Marco da Firenze, Giovanni da Verona ed altri; e generalmente l'autore della figura giacente del morto non è lo stesso che ha scolpito le altre. Non mancano però alcuni monumenti che evidentemente appartengono ad un solo autore o alla sua bottega.

Tolgo il disegno del monumento di Paolo II dalle *Vitae pontificum* del Ciacconio. (Fig. 1). Nelle linee generali appartiene all'arte toscana, e nello zoccolo, nell'arco, nell'urna stessa ricorda il gruppo di monumenti sepolcrali del Rossellino, di Desiderio da Settignano, del Civitali, di Francesco Ferrucci e di Mino stesso. Le colonne, che reggono l'arco invece dei soliti pilastri, si trovano già nel monumento Marsuppini di Desiderio da Settignano. Si distacca però da quel tipo in diverse parti: il fondo della nicchia, tra l'urna e la cornice, che in quel gruppo di monumenti è diviso verticalmente in più parti, qui è tutto occupato dal quadro della Resurrezione; il fondo dell'arco, in quei monumenti diviso da un tondo che ne occupa il mezzo, qui è tutto riempito dal Giudizio Universale. L'idea d'ornare il basamento colle virtù Teologali proviene da Donatello; gli Evangelisti dentro le nicchie laterali ricordano invece i monumenti romani. Pare pertanto che il disegno del monumento appartenga a Mino; e le differenze potrebbero credersi introdotte da altri, tanto più che vediamo lo stesso Mino tornare poi in Roma stessa alle primitive forme; ma neppure è impossibile che la insolita grandezza e magnificenza del monumento papale abbiano consigliato a lui stesso quelle novità. La decorazione doveva essere d'una ricchezza maravigliosa.

Debbo ora toccare una questione relativa alla forma stessa del monumento. Il Grimaldi descrivendolo, nel noto manoscritto barberiniano, pone sopra al Giudizio Universale una grande scultura rappresentante il Padre Eterno circondato da otto angeli, che si trova pure nelle Grotte. (Fig. 2). Esso è opera del Dalmata. La figura del Padre Eterno, colla veste e il manto scalpellato fortemente a modo di roccia, è grandiosa e fantastica; volgari sono le faccie degli angeli, le gambe de' quali lunghe e grosse e mal'attaccate ai fianchi, per uno strano capriccio dello scultore, sono disposte forzatamente in modo da formare un cerchio che racchiude la composizione. [1] Lo Tschudi crede non potersi negar fede al Grimaldi, e quindi che sia da modificare la linea generale del monumento per farvi posto a questa nuova scultura. Io credo però che si tratti di un semplice errore del Grimaldi, il quale in questo caso non può avere molta autorità perchè in contradizione con se stesso. Infatti per ben due volte nel suo manoscritto egli dà riprodotto in pochi tratti il monumento di Paolo II, e sempre conforme al disegno del Ciacconio, e senza lasciar posto al bassorilievo del Padre eterno. [2] Il qual disegno del Ciacconio è certamente, a mio avviso, tolto da uno schizzo fatto dal vero: lo dimostra in primo luogo il fatto che le sculture esitstenti nelle Grotte vaticane si adattano perfettamente e in tutte le loro misure entro le cornici architettoniche del monumento, e una ricostruzione di questa fatta non è punto credibile nel Seicento. Anche più inverosimile poi che in quel secolo alcuno sapesse ricostruire un tal monumento spogliandosi affatto del gusto del proprio tempo, e riprodurre non solo lo spirito e le forme del Quattrocento, ma anche certi particolari propri solo di Mino e di pochi toscani suoi contemporanei. Così a mo' d'esempio, com'era possibile immaginar quello zoccolo su cui si leva il monumento, che lo si trova sempre nei monumenti di Mino, di Desiderio e di Rossellino, ma di cui non è alcun esempio nei monumenti romani? E nelle linee generali, il monumento del Ciacconio corrisponde a quello riprodotto in un affresco delle Grotte vaticane e a due schizzi che si trovano nella Galleria degli uffizi, il secondo dei quali attribuito a Bene-

[1] *Supra judicium erat imago marmorea Dei aeterni patris in corona octo angelorum.* GRIMALDI.
[2] Cod. Barber. XXXIV. 50, pag. 124 e 186.

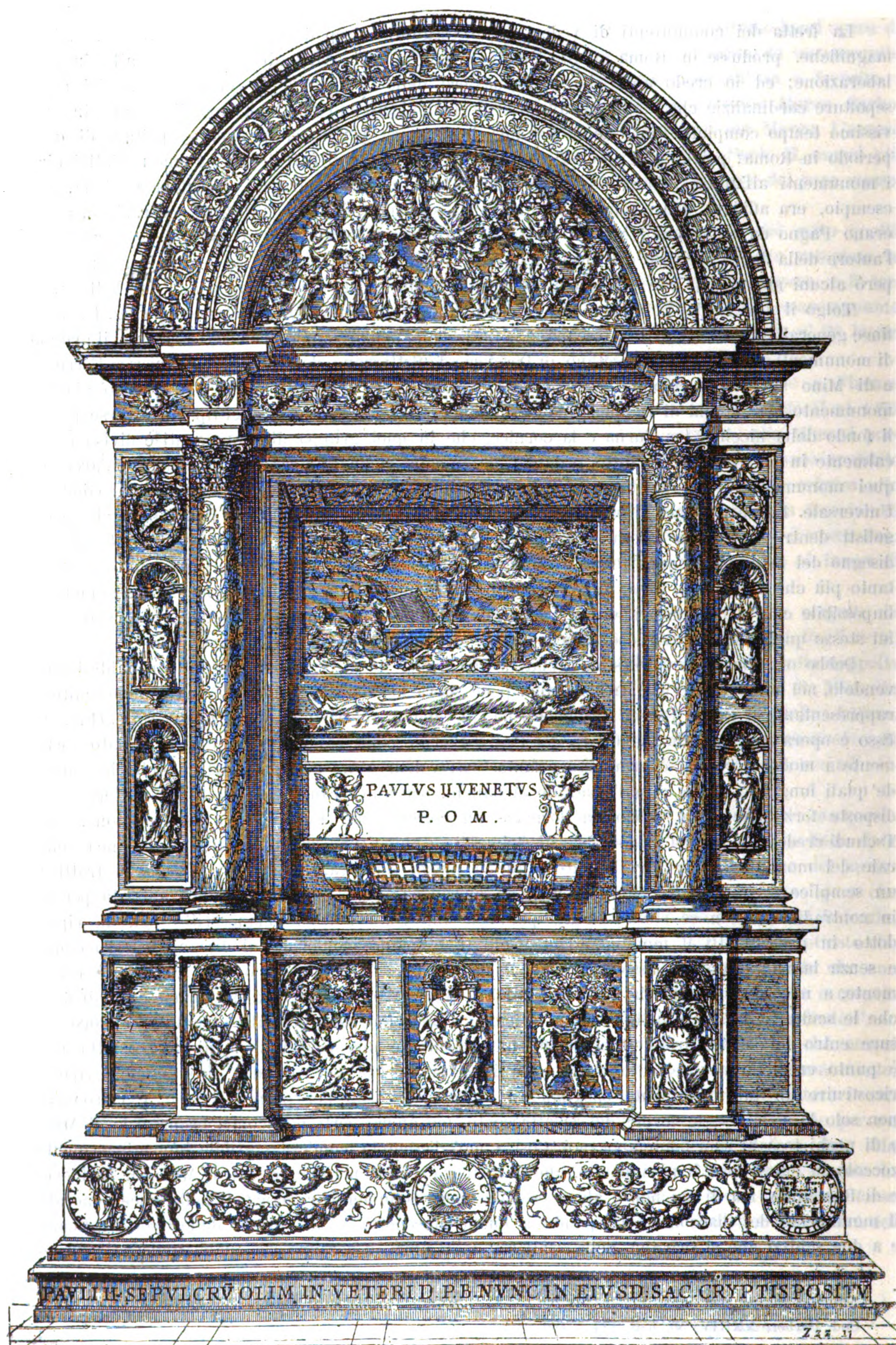


Fig. 1. — MONUMENTO DI PAOLO II

(già esistente a san Pietro in Vaticano)

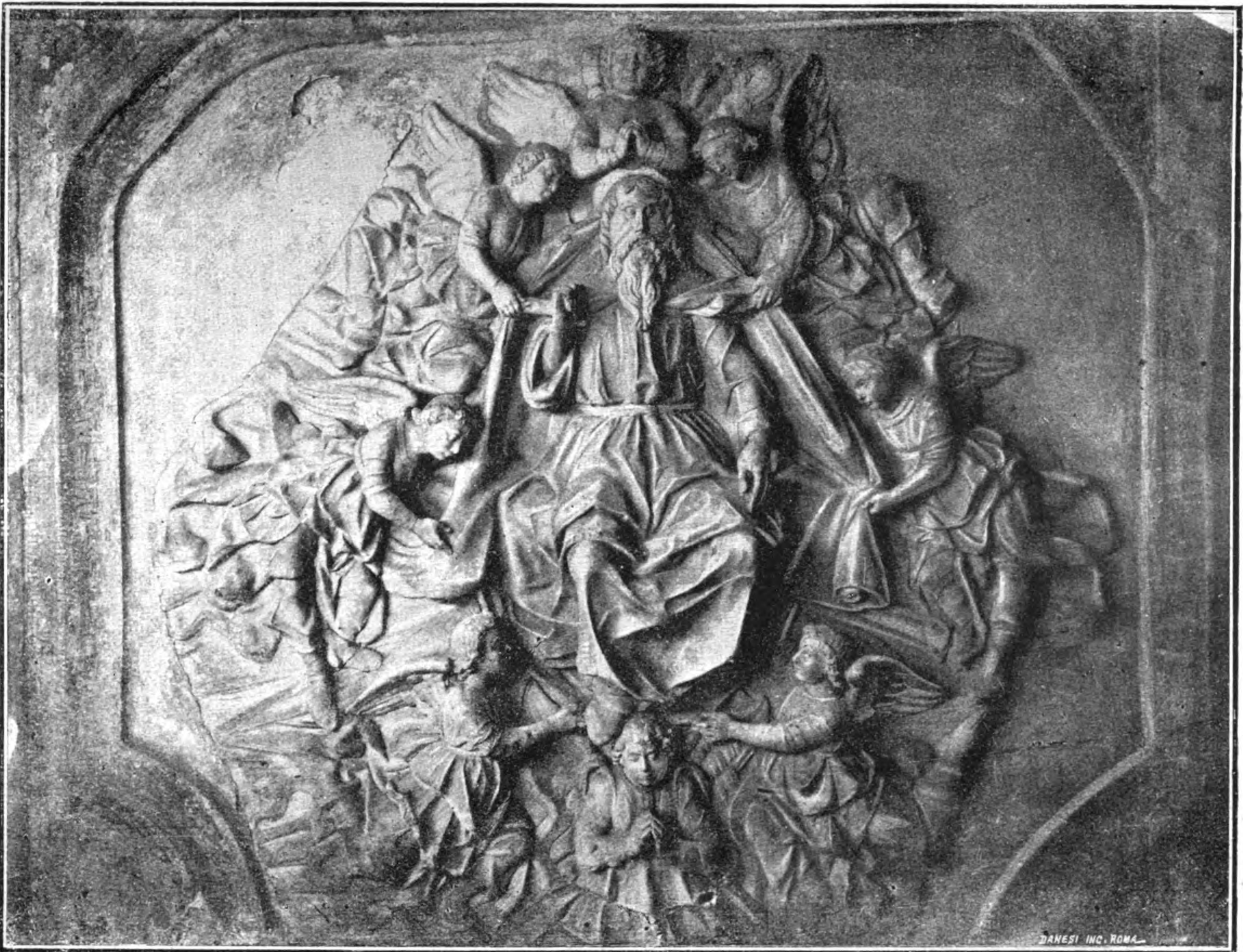


Fig. 2. — PADRE ETERNO CIRCONDATO DA ANGELI

(Giovanni Dalmata)

detto da Rovezzano, do qui riprodotto. (Fig. 3). Contro queste concordi testimonianze non esiste che l'affermazione del Grimaldi contradetta da lui stesso ne' due schizzi del monumento. Ma anche senza questo basterebbe, a mio avviso, la considerazione che si avrebbero a quel modo, nè credo ce ne sia altro esempio, sopra la figura del morto tre ordini di rappresentazioni, le quali non è possibile disporre in modo da cavarne un partito architettonico tollerabile. Ritengo perciò per indubitato che il disegno del Ciacconio ci rappresenti esattamente, nelle linee generali, il monumento di Paolo II. Dico nelle linee generali, poichè credo pure che il disegnatore del Ciacconio, tolto l'insieme da uno schizzo antico, abbia poi collocato a caso nelle nicchie e nelle cornici, le statue e i bassorilievi esistenti nelle Grotte.

Già lo Tschudi ha diviso le sculture di Mino da quelle di Giovanni Dalmata; due artisti di caratteri talmente diversi, o meglio contrari, che nessun dubbio è possibile. Le opere di Mino pertanto sono: le figure della Fede e della Carità, la tentazione d'Eva, gli evangelisti Luca e Giovanni, i due angeli nel sarcofago, e il Giudizio Universale; il Dalmata fece nel basamento la figura della Speranza e la Creazione d'Eva, gli evangelisti Matteo e Marco, il papa giacente sull'urna, i due angeli nell'interno dell'architrave, e la Resurrezione. Il lavoro, come si vede, è diviso equamente e colle bilance, di guisa che nessuno dei due appaia autore principale del monumento.

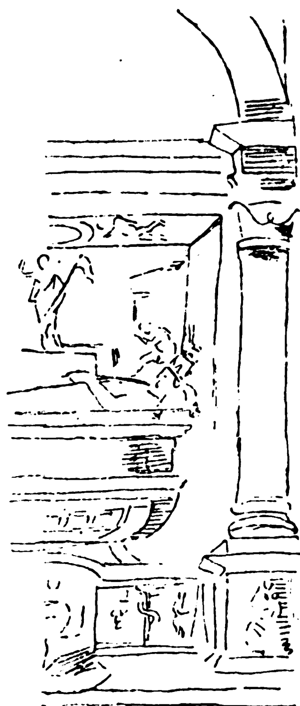


Fig. 3 – MONUMENTO DI PAOLO II

(Schizzo attribuito a Bened. da Rovezzano)

I sette anni trascorsi dal primo al secondo soggiorno di Mino in Roma, non hanno portato nell'arte sua nessuna modificazione essenziale. La stessa perfezione di tecnica, la stessa grazia fina e piccante, le stesse goffaggini puerili, la stessa imperizia del corpo umano: tornano in gran parte gli stessi tipi, e gli stessi atteggiamenti, cosicchè prese le opere singolarmente, per alcune di esse sarebbe difficile dalle sole note stilistiche determinare se appartengano al primo periodo o al secondo. Ma nel complesso, troviamo in questo arrotondate, ammorbidite le crudezze della sua arte anteriore: non più le pieghe ad angoli acuti, come nelle gambe degli apostoli nel Ciborio di Sisto IV, del card. d'Estouteville e d'alcune altre figure nei bassorilievi di santa Maria Maggiore, non più le linee rette, fitte e uniformi, o dure e grosse come fasci di bastoni: la sua maniera s'allarga, restando però certe durezze inseparabili dalla sua natura e nelle composizioni è una libertà insolita di movimento. Alcuni nuovi motivi nell'atteggiamento delle persone e nelle pieghe contradistinguono questo nuovo periodo.

Venendo ora al monumento di Paolo II, i due evangelisti Luca e Giovanni (Fig. 4 e 5), figure schiacciate entro nicchie poco profonde, evidentemente della stessa famiglia degli apostoli che abbiam visti nel Ciborio di Sisto IV, a giudicarne dalla finezza d'esecuzione, ben maggiore che negli apostoli, mi par probabile che occupassero i due posti inferiori delle nicchie, l'uno incontro all'altro. Sono mal formati, e posano così male che pare non si reggerebbero in piedi se non avessero l'appoggio della nicchia: una gamba, come abbiam visto in altre sue statue, pende quasi inerte. Abbiamo i soliti tipi fiacchi, le sopracciglie gonfie, con un solco nel mezzo, le palpebre calate, gli stessi partiti di pieghe col manto rovesciato a padiglione sul corpo, e il cappio ad una staffa, che nelle opere di Mino ha quasi il valore d'una firma; ma il lavoro del manto, specialmente nel san Giovanni, è d'una valentia magistrale. Confrontando il dossale della Badia a Firenze, tutto linee rette ed angoli acuti, colle sculture del monumento di Paolo II, può vedersi come la primitiva durezza, pur mantenendo gli stessi elementi, s'arrotondi e s'ammorbidisca.

Ma il sommo dell'arte sua nel lavoro dei panni ha raggiunto Mino nelle sue virtù teologali, la Fede e la Carità, che decoravano la base del monumento. (Fig. 6, 7, 8). Qui Mino e il Dalmata hanno voluto gareggiare e sfoggiare nell'arte loro ponendo le figure ad altezza dell'occhio tanto

che si potesser toccare. Le due figure di Mino sono d'una regolarità e simmetria architettonica, nè corre quasi differenza tra loro, senonchè l'una ha il calice e l'altra un bambino; un bambino morbido e carnoso, come quello di Fiesole e parecchi altri. Le braccia delle due virtù son corte e stecchite, il viso ovale senza espressione, rigide le forme e ridotte, per dir così, a linee ornamentali; ma questi difetti son compensati da quella idealità di grazia ingenua e casta che



Fig. 4. — SAN LUCA



Fig. 5. — SAN GIOVANNI

spira dalle due figure, da quel senso decorativo così gentile, da quella così perfetta finezza d'esecuzione. La spalliera del trono circonda la testa; e tutta la parte superiore del corpo, leggera, sfumata, contrasta armonicamente colla parte inferiore che viene in fuori, avvolta nelle ricche pieghe della veste. Queste cadono a padiglione dai ginocchi aperti, da uno dei quali una piega principale scende a diagonale sul piede opposto; ma la veste, ricadente nel mezzo, avvolge le gambe e si stringe al collo del piede. E tutto ciò con una varietà e verità d'insenature, con un movimento così ricco e naturale, con una così elegante ripartizione d'ombra e di luce, che, nonostante

qualche durezza, quel partito di pieghe può considerarsi un capolavoro d'ornamentazione e di tecnica. Lo sentì Mino, e più non si mosse da quel modello. La figura della Carità, se non ci fossero accanto le altre virtù teologali, potrebbe passare per una madonna; ed egli infatti la ripetè più volte per madonna, mantenendo sempre, come vedremo, appena con qualche modificazione, quello splendido partito di pieghe. Le due pieghe principali poi, divengono comuni a tutte le sue figure sedute, e si ritrovano, quantunque in forma affatto rudimentale, anche nel bassorilievo del pergamo di Prato.

Sembrandomi di vedere qualche vestigio di lettere nell'orlo superiore del marmo raffigurante la Fede, ai due lati dell'arco della spalliera, ne ho rimosso la calce che lo copriva, e n'è uscita fuori, a piccoli caratteri, la solita leggenda — *Opus Mini.* — Abbiamo così il monumento firmato, dai due autori, e per la terza volta troviamo in Roma la firma dello scultore di Fiesole.

Credo che a quest'epoca stessa appartenga la statua della Fede, in parte finita e in parte solo abbozzata, che si conserva nel museo di Berlino. Il ch. signor Bode la pone al termine della vita di lui, ed esprime anzi il dubbio che sia rimasta incompiuta per la sua morte; [1] ma avendo ora sott'occhio le sculture del monumento di Paolo II, che per esser poste in luogo oscuro e per non esservene riproduzioni in fotografia non si prestavano fino ad ora ad esame accurato nè a raffronti, non può sfuggire una parentela così stretta tra quella scultura e queste, da rendere assai credibile che sieno contemporanee. Infatti la Fede di Berlino, che è ritta in piedi, nella parte superiore e finita, può dirsi una ripetizione della Fede e della Carità nel monumento di Paolo II, mentre la parte inferiore, solo abbozzata, colla solita gamba in fuori, è simile nel movimento e nelle pieghe alla statua di san Luca del monumento stesso. [2]

Ho già detto che nel disegno del monumento di Paolo II del Ciacconio, le statue e i bassorilievi sono collocati a capriccio entro le nicchie e le cornici; infatti, secondo quel disegno, la Fede sarebbe stata collocata nel piedistallo della colonna a destra, e la Carità nel mezzo. Invece i due bassorilievi di Mino dovevano esser posti, l'uno incontro all'altro, nei piedistalli; non solo perchè è naturale che due figure simili e della stessa mano stessero l'una a rincontro dell'altra, ma più ancora perchè la forma del trono che colla spalliera forma nicchia alle due virtù, è perfettamente eguale in queste due, mentre differisce nella terza, cioè nella Carità, che doveva stare nel mezzo. Ciò è confermato dal disegno attribuito a Benedetto da Rovezzano, nel quale troviamo la Carità di Mino non già nel mezzo, ma nel piedistallo di sinistra.

Nel mezzo del basamento [3] era la figura della Speranza, dell'altro autore del monumento, Giovanni Dalmata; uno scultore valente e con fisionomia propria, di cui ignoreremmo perfino il nome s'egli non avesse avuto l'avvertenza d'inciderlo sotto questa statua: *Ioannis Dalmate opus.* Questa graziosa figura, che il Vasari attribuiva a Mino del Reame, forma il più vivo contrasto coll'arte di Mino. Modellata, senza alcun paragone, meglio che le altre due, essa non si piega che a malincuore e in piccola parte alle esigenze architetturali. Per rispetto a queste, essa tiene le mani congiunte in mezzo al petto, ma colla testa e colle ginocchia si piega verso un raggio di luce che scende dall'angolo destro della cornice. È tutta movimento, tutta vita; e con quella testolina vivace contornata di ricciolini, con quel vezzo di perle che le scende sulla fronte, pare che volentieri uscirebbe dal suo trono, e rinunzierebbe a far la parte d'allegoria. Alle pieghe lineari di Mino fanno contrasto queste rocciose e ondose del Dalmata, che quando non debbono seguire le forme della persona divengono addirittura un mare in tempesta. Questo tipo della Speranza era già fissato nell'arte toscana, e colla Speranza del Dalmata ha certamente parentela quella del Civitali al Bargello. Ma anche qui, per non lasciarmi tirar fuori dal mio argomento, lascio da parte il Dalmata, sul quale è merito dello Tschudi d'aver richiamato l'attenzione degli studiosi. In altro fascicolo farò conoscere il restante del monumento di Paolo II e le principali opere di questo scultore.

[1] *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, bearbeitet von Wilhelm Bode und Hugo von Tschudi. Berlin 1888.*

[2] Due figure di Mino, la Fede e la Carità entro nicchie a conchiglia si trovano nella collezione Dreyfus a Parigi. Dice il Bode che la figura della Fede è assai simile a quella di Berlino. Non ne conosco alcuna riproduzione.

[3] Nel disegno attribuito a Benedetto da Rovezzano nel mezzo del basamento pare che s'avanzi un semicerchio, nel quale doveva esser collocata la Speranza. Ma ciò non s'accorda nè col disegno del Ciacconio, nè col marmo della Speranza che è piano.





Fig. 6 e 7. — LA FEDE E LA CARITÀ (Mino da Fiesole)



Fig. 8. — LA SPERANZA (Giov. Dalmata)

Nel basamento era un'altra scultura di Mino, la tentazione d'Eva; ma le due figure d'Adamo e d'Eva, che erano state fatte in due pezzi separati di marmo e poi fermate sulla lastra, mancano da tempo immemorabile; il Grimaldi dice che causa del furto fu la bellezza delle due figure; ma di questa bellezza mi permetto di dubitare, perchè la conoscenza del corpo umano, tranne i putti, non era il forte di Mino. Ora non rimane che la lastra di marmo coll'albero in mezzo; dietro al tronco è un vaso di gigli e dai rami esce la faccia femminile del serpente attorcigliato al tronco stesso, una faccia schiacciata e caratteristica del nostro scultore. (V. Dionisi, LXXIII).

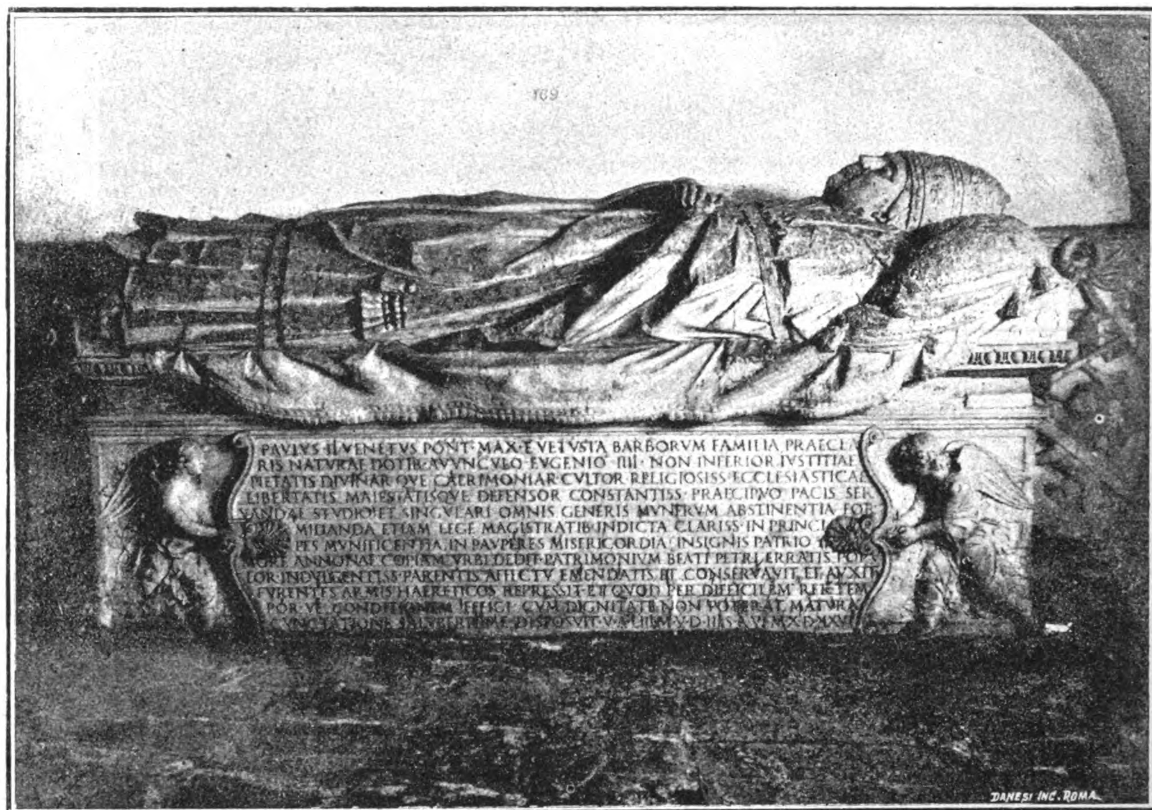


Fig. 9. — URNA DEL MONUMENTO DI PAOLO II

(Giovanni Dalmata e Mino da Fiesole)

Do riprodotta (Fig. 9) l'urna e la figura giacente di Paolo II. Questa è di mano del Dalmata: la faccia carnosa è scolpita con verità, e i paramenti sacri tagliati aspramente con incavature profonde. In testa ha il famoso triregno carico di pietre preziose, e i fiorami della stoffa sulle spalle e sul petto sono finamente lavorati. I due angeli che sostengono la targa sono invece opera di Mino, o della sua bottega, simili nelle teste, nell'acconciatura, nel movimento a quelli del sepolcro del conte Ugo e del tabernacolo di sant'Ambrogio a Firenze; ma di maniera alquanto più larga.

Il Giudizio Universale (Fig. 10) è la più grande composizione di Mino. L'esecuzione non ha certo la finezza che si ammira in altre sue opere, ma conviene aver presente ch'era collocato a grande altezza e dentro un arco profondo che doveva gettargli ombra addosso. L'estremità inferiore che posava sul cornicione, e perciò non poteva vedersi che da lontano, è appena grossamente abbozzata. Quanto alla tecnica, è da notare in questa rappresentazione l'uso del trapano. La composizione è pesante e affastellata. Nel piano superiore siede nel mezzo Cristo giudice dentro la mandorla, sorretto da due cherubini che danno fiato alle trombe, e a' due lati i do-

dici apostoli; nel piano inferiore, sotto al Cristo è l'Arcangelo Michele colla spada e la bilancia e intorno a lui le anime che escono dai sepolcri. Nell'angolo a destra sono i buoni, tra i quali Paolo II e l'imperatore Federico III, raccomandato da San Giovanni Battista: e nell'angolo sinistro i cattivi, che un demonio caccia con un forcone dentro la bocca d'inferno. Nel Cristo (la testa che abbiam veduto nell'apostolo s. Matteo) e negli apostoli, alcuni dei quali son veramente grotteschi, è notevole l'uniformità: la stessa gonfiezza nelle sopracciglia, divise nel mezzo ad angolo acuto, lo stesso bottone che allaccia l'abito sotto al collo e la stessa apertura sotto al bottone, lo stesso cappio alla cintura, le stesse ginocchia aperte, le stesse pieghe: sempre la veste che cade a padiglione dalle ginocchia, e una piega da un ginocchio al piede opposto, e la gamba da cui muove la piega fasciata al collo del piede. Sotto poi abbiamo un tipo diverso che si ripete una diecina di volte. Forse per un effetto sbagliato di scorcio, a tutte quell'anime a bocca aperta sfugge indietro la fronte come a cretini. Una testa simile abbiamo già notata in fondo alla storia del Miracolo della neve, a Santa Maria Maggiore. Ci son piedi e braccia e gambe e mani assolutamente deformi. Eppure, nella parte inferiore, c'è un movimento in certe figure, un'espressione che rivelano il maestro. Pieno di vita è il gruppo del demonio che trascina in inferno l'anima d'un giudice che si raccomanda; e dietro un avaro colla borsa sul petto, e una donna, tutti legati pel collo: forse qualche vendetta dell'autore. La donna nuda è la sola che ci resti di Mino; e considerando come volentieri egli ripetesse gli stessi modelli, è da credere che non molto dissimile fosse l'Eva mancante nel rilievo inferiore della tentazione: nè forse andrebbe lontano dal vero chi volesse dalla figura vicina colla borsa sul petto indovinare quella di Adamo. Tutte le figure nude, liscie e pastose, dimostrano la sua inesperienza del nudo.

Dall'altra parte, piena di verità e d'espressione è la figura diritta che prega; ma specialmente espressiva la figura di Paolo II, una testa di carne, esprimente la fiduciosa aspettativa del giudizio divino. Degli scultori che lavoravano in Roma, nessun altri avrebbe scolpito delle figure così vive e parlanti come quella del papa e qualche altra; nessuno avrebbe saputo avvivare di tanto movimento tutta la scena; ma nessuno, tra i più mediocri, avrebbe fatto delle figure così goffe, delle teste così grottesche come ce n'è parecchie. Si può facilmente imaginare, quantunque la storia non lo ricordi, che rumore dovessero menare gli altri scultori, freddi ma corretti, contro questo audace improvvisatore che, con una disinvoltura mirabile, faceva gambe e braccia e piedi quali non sono mai stati in natura. Questa scena del Giudizio vedremo poi riprodotta in Roma da Mino stesso, ma semplificata, e in proporzioni minori.

Lo zoccolo del monumento, ornato d'angeli e festoni, non si conserva ne' sotterranei di san Pietro, ma possiamo nondimeno seguirlo fuori del Vaticano. Le due lastre uguali che lo componevano erano un tempo murate nell'esterno del palazzo di Villa Borghese, venutevi probabilmente, insieme con altri marmi del Vaticano, nel 1601, per dono fattone da Paolo V al card. Scipione; e di là passarono a Parigi al museo del Louvre, dove oggi son collocati nella sala di Michelangelo. Il ch. Louis Courajod, indovinando che i due frammenti provenissero dal Vaticano, credette però che avessero fatto parte del pulpito di Pio II; [1] ma già il Müntz li aveva restituiti al monumento di Paolo II. [2] I tondi sostenuti da putti, che nella stampa del Ciacconio contengono il rovescio di tre medaglie di Paolo II, nel marmo invece sono riempite da teste di leoni (il leone era la figura dello stemma dei Barbo). Veramente, i tondi nel marmo sono quattro, e probabilmente il Ciacconio ne ha soppresso uno perchè non aveva altro rovescio di medaglia da mettervi dentro. Non potendo supporsi che i due tondi con teste di leoni venissero a toccarsi nel mezzo, convien credere che fra i due frammenti fosse interposto nel mezzo uno stemma o non so che altro. La lunghezza complessiva de' due frammenti è di m. 5. 18.

Uno de' due frammenti, quello in cui i leoni tengono in bocca un anello, è senza dubbio opera di Mino da Fiesole; l'altro, seguendo la norma della divisione del lavoro in parti uguali, dev'essere opera del Dalmata. E infatti le forme degli angeli, e l'atteggiamento e i panni, per quanto

[1] *Deux fragments des constructions de Pie II à Saint-Pierre de Rome, aujourd'hui au Musée du Louvre,* Gazette des Beaux-Arts. *Sept. 1882.*

[2] Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Rénaissance — Italie. Les primitifs. p. 531.*

può giudicarsene dal disegno datone dal Courajod, corrispondono appunto al fare di questo scultore; e corrisponde perfino il vezzo di perle che scende sulla fronte alla testa di Medusa, come appunto nella figura della Speranza dello stesso autore.

Prima d'uscir dalle Grotte debbo notare una serie di sei angeli volanti sparsi qua e là nei sotterranei, [1] e che, come bene accenna lo Tschudi, dovevano sostenere il cerchio d'una cornice a mandorla, presso a poco al modo stesso che abbiam veduto nel ciborio di santa Maria Maggiore. Di questi angeli la metà appartiene a Mino, non molto dissimili da quelli che abbiamo già visti di lui; l'altra metà al Dalmata e appartengono alla stessa famiglia di quelli che abbiamo visto nel bassorilievo del Padre Eterno. Per questo secondo lavoro fatto in comune, e diviso esattamente in parti uguali, si conferma la mia supposizione che i due scultori avessero fatto società insieme. Mi par probabile che anche questi angeli fossero eseguiti per commissione del cardinal Marco Barbo, per la cappella di san Marco eretta da Paolo II quando era ancora cardinale.

Nella chiesa di Santa Balbina sull'Aventino, è su d'un altare un rilievo rappresentante la Madonna e san Giovanni a pie' della croce, attribuito a Mino. Esso proviene da San Pietro, da cui fu trasportato qui nel 1650, e ornava appunto l'altare eretto dal card. Pietro Barbo, arciprete di S. Pietro, poi Paolo II. Le figure della Madonna e di san Giovanni risentono della maniera di Mino, specialmente nella maniera di panneggiare, in certi lembi di manto a linee geometriche, in alcune superficie piane: le linee s'incontrano sotto al ginocchio di San Giovanni con tendenza all'angolo acuto. È lavoro certamente della scuola di Mino, e in cui forse Mino ha avuto qualche parte, ma non credo che sia suo. Non sono sue nè le forme, nè l'atteggiamento delle figure, nè le faccie; e sua non è certamente la figura del Crocefisso, modellata con abilità, quantunque abbia sottili e corte le gambe.

Ed ora passiamo ad un terzo lavoro eseguito da' due scultori in comune, per commissione anche questo del cardinal Marco Barbo.

DOMENICO GNOLI.

[1] Vedi DIONISI. Tav. II, V, VI e LXXV. Questi angeli sono indicati come facenti parte del monumento del cardinale Eroli, col quale non avevano che fare. Il disegno di questo monumento si trova nel Grimaldi, e le sculture che lo componevano si conservano nelle Grotte.

L'AFFRESCO DEL CENACOLO DI PONTE CAPRIASCA[1]



N TUTTA la storia della umanità difficilmente si saprebbe rinvenire uno spirito più attivo e più scrutatore di quello di Leonardo da Vinci. E ciò nulla meno quando si vogliano enumerare le opere d'arte da lui condotte a compimento, vediamo che tutte comprese si possono contare sulle punte delle dita. Se non che si può ben dire in questo caso che la qualità compensa la quantità. E per limitarci ad un'opera sola, dove trovare infatti in tutto il fiorente secolo xv una maraviglia da paragonarsi al suo *Cenacolo* di S. Maria delle Grazie? Quanti anni di riflessioni e di ricerche non gli è costato codesto capolavoro di una profondità psicologica non mai raggiunta da alcuno!

Sventuratamente l'originale, per non essere stato dipinto a buon fresco, già da gran tempo è quasi del tutto distrutto e tanto rimaneggiato da successivi ristauri da non lasciare a scoperto presso che nulla della mano del sommo autore. Tanto più preziose in tali condizioni le antiche copie che se ne conservano e tanto più degne di osservazione quelle che più si accostano all'originale pel tempo e per lo stile.

Fra queste non esiterei a porre la copia che vedesi tuttora discretamente conservata nella chiesa parrocchiale di Ponte Capriasca in Canton Ticino, a un'ora di carrozza sopra Lugano. Trovasi la medesima nel novero di quelle descritte dal pittore Giuseppe Bossi nel suo pregevole lavoro intorno al *Cenacolo di Leonardo da Vinci*.[2] Siccome da gran tempo io nutriva il desiderio di vederla, m'avviai un bel giorno di settembre per quella strada piacevolmente variata tra prati verdeggianti ed ombrosi boschetti e in men che pensassi mi trovai davanti alla chiesa, l'aspetto della quale, tutto ridotto allo stile freddo e convenzionale dei primi decennii del nostro secolo, non mi avrebbe fatto sperare di trovarvi alcun che di attraente se non fossi stato messo sull'avviso altrimenti.

Al pari della facciata mi apparve spoetizzante l'interno, costrutto a forma quasi di croce greca, dove a capo della crociera a sinistra si presenta su tutta la larghezza del muro il dipinto del Cenacolo. Alla vista del medesimo rimasi subito impressionato dal contrasto fra il colore delle carnagioni sensibilmente chiaro e delicato e le tinte vivaci delle vesti, in ispecie di quella rossa del Redentore, indizii meno spiccati in genere nelle copie di epoca inoltrata. E in vero l'impronta dell'arte

1 La relativa tavola è desunta da una riproduzione dall'originale del fotografo G. Brunel, di Lugano.

2 Vedi: GIUSEPPE BOSSI. - *Del Cenacolo di Lionardo da Vinci*. Libri quattro. - Milano 1810. Pag. 146-150.

lombarda dei primi decennii del Cinquecento vi è manifesta, per quanto in complesso la composizione, tenuta in proporzioni di poco inferiori a quelle dell'originale, si uniformi fedelmente a quella del Refettorio delle Grazie. Il divario più notevole oltre che nei colori è nell'architettura dell'ambiente, che costituisce il fondo del quadro. Quivi invece dell'apertura trifora che si apre con bella euritmia sulla parete dietro la figura di N. S. sono praticate due aperture arcuate ai lati della medesima figura per le quali l'occhio è condotto a vedere rappresentati in distanza nell'aperta campagna a piccole figure due fatti, tolti uno dal Vecchio e l'altro dal Nuovo Testamento, entrambi alludenti al Redentore; com'è quello del Sacrificio d'Abramo da un lato, simbolo del nuovo Patto e l'Orazione all'Orto dall'altro, rammentante un episodio della Passione. Nelle fisionomie degli Apostoli e del loro Signore il pittore, come vedesi, si studiò di ritrarre secondo l'intenzione del grande maestro i diversi moti dell'animo che si rispecchiano sui loro visi, coi quali s'accorda l'efficacia trovata negli atteggiamenti dei corpi, nei gesti sommamente espressivi delle mani. Mentre poi nel celebrato dipinto originale la parte inferiore è pressochè interamente rovinata, nella copia di che si ragiona si scorgono tuttora le disposizioni delle gambe e dei piedi, e come è a credersi a seconda di quanto si presentava in origine nell'opera di Leonardo. Ora sorge spontanea la domanda circa l'autore del Cenacolo di Ponte Capriasca. Quale sarebbe fra i varii scolari di Leonardo quello che ci richiama maggiormente il modo onde vediamo interpretato ed eseguito il suo grande capolavoro? Se non m'inganno è il milanese Gian Pietrino, ossia Pietro Rizzo, come lo chiama il Lomazzo. Gli effetti coloristici notati ben ce lo fanno arguire: ma avvi pur altro argomento. Nella stessa chiesa e precisamente sopra l'altare opposto a quello sopra il quale si stende la parete del Cenacolo sta appesa in alto una tavola centinata, dov'è dipinta la Madonna di Loreto sulle nubi, circondata da angeli, mentre al basso stanno ritti due Santi. Ora questa pala porge all'osservatore i tipi del sunnominato allievo di Leonardo in tutta la loro evidenza, rivelando il sorriso consueto delle sue figure, il così detto colorito di latte e vino, le estremità graziose ma un po' rattrappite, gli ariosi paesaggi e via dicendo. Il viso della Vergine fra altro è affatto simile a quello che vedesi in una elegante pala dell'autore medesimo nel palazzo dei Sig.i Bagatti Valsecchi in Milano. Quale meraviglia quindi che l'autore della tavola fosse stato incaricato di provarsi anche nella pittura a fresco e ne avesse voluto dare un saggio ricreando con ogni riverenza possibile l'opera capitale del maestro toscano? Se non vi scorgiamo tutta quella grazia e finitezza nelle singole parti che suole distinguere le opere eseguite di mano propria di Gian Pietrino forse se ne deve ricercare la ragione nella sua maggiore pratica ad eseguire i suoi dipinti sul legno anzichè sul muro. In fatti non c'è noto alcun suo lavoro condotto a fresco nè in Lombardia nè altrove, mentre havvi buon numero di tavole in chiese e in gallerie, di soggetti sacri e di allegorici.

Di ritratti invece uno solo ed è un profilo di un Cardinale, probabilmente Ascanio Sforza, acquistato recentemente dal Presidente dell'Accademia di Belle Arti in Milano, il marchese Emilio Visconti Venosta, nel quale dipinto pure si annunzia insieme ad un concetto severo il suo colorito fresco e delicato, oltre al suo modo d'intendere le forme.

Ma per tornare al Cenacolo noi crediamo ch'esso occupi realmente un posto importante fra le opere dell'arte lombarda dei primi decennii del Cinquecento, più di quanto gli scrittori che ne trattarono fin qui hanno mostrato di attribuirgli, ad eccezione del prof. Rodolfo Rahn di Zurigo, il quale mentre esclude l'idea che il dipinto s'abbia a ritenere di Bernardino Luini, pure vi riconosce la derivazione da un pittore contemporaneo e pressochè di pari merito.[1] Egli vi loda la maestria

[1] *Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz* von J. Rudolph Rahn. Wien. Verlag. von Georg Paul Faesy, 1883 p. 178. A vero dire anche il suo concittadino Carlo Brun mostra di apprezzare il merito dell'opera in una monografia intorno a Lionardo da Vinci, comparsa nella dispensa 63 della pubblicazione del dottore Roberto Dohme, intitolata *Kunst und Künstler* (Leipzig. Seeman 1879) pag. 26. Egli anzi ve la dichiara la più importante fra quante copie esistono del capolavoro vinciano. Se non che accennando alla tradizione che ne additerebbe per autore Marco d'Oggionno non si perita di pronunciarsi in proposito, soggiungendo ch'è difficile verificare se sia fondata tale tradizione. Dove non si può a meno di osservare che una maggiore famigliarità dello scrittore coll'arte lombarda lo avrebbe edotto, che il nome di Marco d'Oggionno viene smentito ad ogni modo dall'aspetto del dipinto stesso di Ponte Capriasca.



UNA COPIA DEL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI A PONTE CAPRIASCA

colla quale sono resi i movimenti a seconda della circostanza, in ispecie quelli significativi delle mani, e gli svariati tratti caratteristici espressi in quei visi dalla tinta chiara e delicata, laddove la scelta dei colori dei panneggiamenti si scosta affatto da quella dell'originale di Leonardo.

Il pittore Giuseppe Bossi invece, che si era occupato in lungo e in largo di quanto concerne il celebrato Cenacolo facendo una descrizione di tutte le copie che gli venne fatto di rintracciare, per quanto fosse un serio osservatore non ci pare ben ispirato nel suo giudizio intorno all'affresco di Ponte Capriasca.

Egli in primo luogo dà una particolare importanza alla circostanza del trovarsi scritti i nomi di ciascun Apostolo sotto la rispettiva figura (per quanto lo scritto vi apparisca rinnovato), venendo così ben determinato il tipo di ciascuno, certamente secondo il concetto del maestro in capo.

E in ciò non vorremmo dargli torto.[1] Dove invece egli procede troppo di fantasia e alla lesta si è nell'accennare sopra indizii certamente fallaci per autore un Pietro Luini, fratello di Aurelio e di Evangelista, tutti e tre figli del noto Bernardino Luini. Il suo giudizio non ha altro fondamento se non quello fornitogli dalla presenza di due figure d'angeli di rilievo ch'egli ebbe ad osservare a canto alla tavola della Madonna di Loreto, già da noi menzionata e che mostravano in certe targhette di che erano muniti la figura di un piccolo lupo unitamente alle lettere PE. LV. Il lupo quindi secondo lui accennerebbe alla famiglia dei Luini, Lovini o Lupini, le lettere manifestamente a Pietro Luino. Ora chi non s'avvede della fallacia di simile argomento per trarne la conclusione voluta dal Bossi? Astrazione fatta dal non trovarsi alcuna opera nota altrimenti di codesto Pietro Luino, quelle targhette sostenute dagli Angeli fuori del dipinto potrebbero tutt'al più riferirsi alla famiglia e al nome del devoto committente, mentre sarebbe cosa affatto fuori del consueto che un pittore si fosse segnato in simil modo anzichè dare contezza di sè sull'opera da lui eseguita.[2] Nè milita maggiormente in favore di Pietro Luino l'argomento della presenza dei due quadretti nello sfondo dell'affresco, che il Bossi dice analogamente introdotti dal padre Bernardino Luini nello sfondo del suo grande affresco della chiesa degli Angeli a Lugano, quelli cioè a dire dov'è rappresentata da un lato l'Orazione all'Orto, dall'altro il Sacrificio di Abramo; poichè la prima di tali composizioni non ha somiglianza con quella introdotta da Bernardino in distanza nel suo affrèsco della Crocefissione, come episodio della passione di N. S., la seconda poi, puramente simbolica, non è nè punto nè poco compresa nel novero delle diverse composizioni grandi e piccole che vedonsi nel dipinto a Lugano e che riferisconsi strettamente agli avvenimenti che precedettero e che seguirono quello principale occupante il piano anteriore.[3]

Pietro Luini infine ci pare propriamente da escludere come autore del Cenacolo di Ponte Capriasca per un'altra considerazione, quale è quella che scaturisce dalla notevole evoluzione compitasi nello sviluppo dell'arte pittorica da Bernardino Luini alla generazione che immediatamente gli tien dietro. Chi non rimarrebbe colpito infatti dal divario che corre fra le pure ed equilibrate creazioni del primo e quelle caricate, tronfie e manierate del figlio suo Aurelio, che si vedono le une a canto alle altre a Milano nella chiesa di S. Maurizio e nella Pinacoteca di Brera? Impossibile pertanto accostare a simili produzioni un affresco del genere di quello di che ci occupiamo, dove gl' indizii dell'età aurea, fedele ai principii leonardeschi, sono tutt'altro che spenti e dove non si ha il ben che minimo sentore dell' infausta influenza suscitata dalla grande e generale ammirazione per i concetti e per le forme eternate arditamente da Michelangelo, quale apparisce fra tante altre nelle opere di Aurelio. In altre parole noi ci meravigliamo come il Bossi artista colto e giudizioso abbia potuto sentirsi indotto a collocare un Cenacolo così vivamente improntato del soffio di Leonardo in epoca tanto avanzata oltre la metà del XVI secolo. Egli infatti inclina a crederlo eseguito verso il 1565,

[1] Se nel Cenacolo delle Grazie non rimane più traccia di nomi sotto le figure, ben si può assicurarsi che Leonardo si fosse studiato di determinarne i tipi. Basterebbe a provarlo lo schizzo suo nella raccolta di Venezia, dove già si compiacque scrivere di suo pugno i nomi sopra parecchie teste di Apostoli.

[2] Quanto al pittore Gian Pietrino veramente vuolsi rammentare, che il mistero in cui sta avvolta la sua figura è accresciuto dal non essersi mai trovata sinora alcuna opera segnata del suo nome.

[3] Vedansi in proposito le belle riproduzioni fotografiche dal celebrato affresco del Luini, che trovansi parimenti vendibili presso lo stabilimento G. Brunel in Lugano.

avendo trovato segnata quella data in uno degli archi della chiesa. Per quanto non ci sia altrimenti dato di leggervi quel millesimo, da che la chiesa fu rinnovata da cima a fondo nel 1835, cioè venti anni dopo che venne alla luce l'opera del Bossi intorno al Cenacolo, è impossibile ch'esso si fosse riferito all'origine dell'affresco.

Così pure non si saprebbe oggi in verun modo scoprire la data del 1547, che il Lavizzari credette di leggere sull'affresco stesso. [1]

Comunque sia, l'indicazione che apparisce più attendibile circa il tempo in cui ebbe origine l'affresco, a giudicare dal dipinto medesimo è quella che il Bossi fornisce là dove adduce il testo informativo di una lettera del parroco di Ponte Capriasca del 1809. In essa è fatto cenno dell'assicurazione datagli dall'arcivescovo Visconti, che il dipinto fu eseguito da uno scolaro di Leonardo da Vinci verso il 1520, come si ricavava dalle memorie esistenti in allora nell'archivio della cancelleria arcivescovile di Milano. Il nome di codesto scolaro peraltro non vi si rilevava, nè riescì al Bossi di rintracciarlo altrimenti in onta alle sue ricerche. Che avesse a rispondere a quello di Gian Pietrino è cosa che ritèrremmo probabile, come si è detto, per le analogie riscontrate.

Ponte Capriasca secondo le informazioni della lettera del parroco doveva essere stato a quei tempi un paese molto più popolato di ora che è ridotto a un piccolo villaggio, e il pittore vi si sarebbe recato come profugo da Milano, essendo caduto in disgrazia di quel governo.

Oggi il dipinto da pochi viene osservato: l'ambiente pel quale era destinato è del tutto trasformato e svisato: la parete sulla quale si estende l'affresco non va esente dagli inconvenienti prodotti dalle infiltrazioni della umidità: l'altare posto davanti, col suo apparato di busti sacri, di candelieri e di fiori viene a nascondere la parte inferiore del dipinto. O non sarebbe provvido consiglio in fine per parte delle competenti autorità federali quello di avvisare al modo di toglierlo da quel luogo e trasportarlo a Lugano? Quivi potrebbe trovare il suo posto opportuno sopra una parete della ben nota chiesa degli Angeli, dove già affluiscono i visitatori in grazia della sublime facciata interna dipinta da Bernardino Luini. Le dimensioni del Cenacolo di Ponte Capriasca (m. 3,61 di altezza per 6,59 di larghezza) per quanto ragguardevoli non sono tali da impedire che l'operazione del trasporto sulla tela, previe le dovute cautele, possa essere effettuata con pieno successo. I risultati ottenuti con simili operazioni insegnino. Recentissima fra altre quella del trasporto dal muro sulla tela del Cenacolo del Lomazzo a Milano, nell'ex refettorio della Pace, altra fra le antiche copie dell'originale di S. Maria delle Grazie.

GUSTAVO FRIZZONI

[1] *La Svizzera Italiana*, II, p. 287.

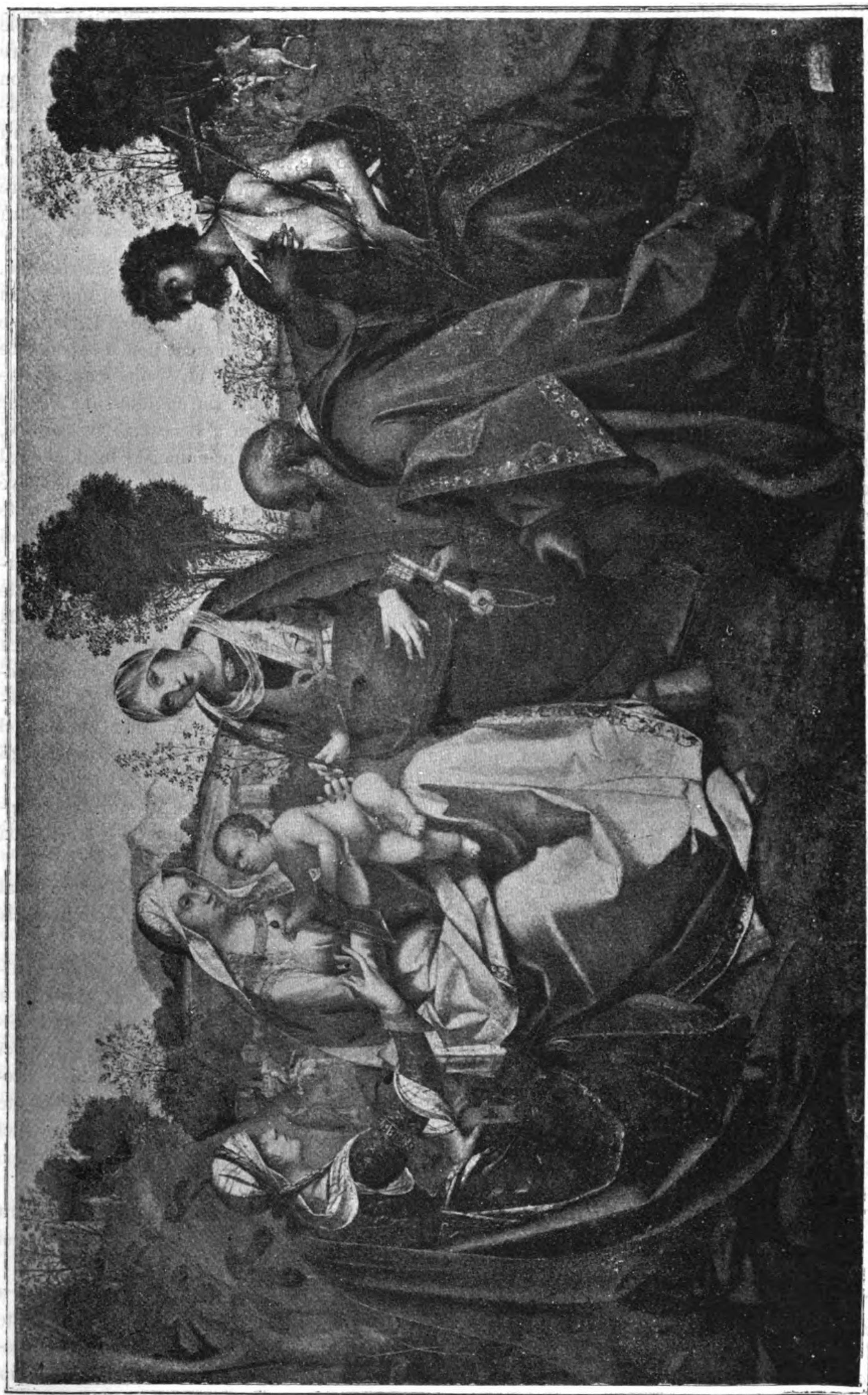
UN MAESTRO ANONIMO
DELL'ANTICA SCUOLA LOMBARDA
(IL PSEUDO BOCCACCINO)



ELLE scuole del fiore della pittura italiana nessuna è così poco conosciuta, così poco studiata e tanto trascurata quanto la scuola pittorica lombarda. Mentre su varie scuole d'importanza meno celebrata, come sono quelle di Siena, di Modena, di Ferrara s'è pubblicata una quantità di documenti, cosicchè la storia dell'arte riesce intanto un po' alla volta ad assegnare le loro opere ai maestri, i cui nomi si conoscono; al contrario troviamo nella scuola lombarda un gran numero di pitture senza nome di autore, o attribuite arbitrariamente ad uno o ad altro maestro. Specialmente in Milano, dove, in gran parte per l'operosità del comm. Giuseppe Bertini, le gallerie artistiche sono istituite ed ordinate e completate in modo che superano di molto quelle di tutte le altre città d'Italia superiore, resta ancor molto a fare nelle ricerche archivistiche e critiche sull'arte di quella città. E finchè non si facciano le debite indagini negli archivi, l'unico còmpito che rimane alla critica dell'arte è quello di scegliere dal caos di queste opere anonime quelle che, per il loro carattere, sembrano provenienti dalla mano di un medesimo artista, ed aggrupparle insieme.

Nella nostra Germania, dove i documenti sugli antichi artisti sono pochissimi, e gli archivi purtroppo non furono in questo riguardo abbastanza compulsati, e dove nelle opere d'arte non si trova che eccezionalmente il nome del maestro, si è dovuto ricorrere, per la storia dell'antica arte pittorica tedesca, all'espediente di aggruppare le pitture secondo le loro particolarità caratteristiche e di dare a ciascuno di questi gruppi, i quali addimostrano una determinata individualità, un nome preso o da un'opera di speciale importanza, o dal luogo dov'essa si trova, o da un carattere proprio dell'artista. Per tal modo parliamo di un « maestro della *Morte di Maria* », di un « maestro delle mezze figure di donna ». di un « maestro di *San Severino* », di un « maestro di *Lyversberg* », ecc. E fra questi si trovano pittori che vanno annoverati fra i migliori artisti della Germania, e che hanno lasciato numerose opere.

Per togliere un po' alla volta la confusione che regna nella storia dell'arte lombarda, io credo che il miglior mezzo sia quello di seguire un egual metodo anche per essa. Una quantità dei più valenti artisti contemporanei e scolari di Leonardo a Milano, dei quali non si conoscono i nomi, e ai quali comunemente si dà il nome del grande maestro o quello dei suoi scolari meno conosciuti,



LA SANTA CONVERSAZIONE DEL BOCCACCINO

(Galleria di Venezia)

dovrebbero per ora esser denominati nel modo suddetto. Per tal modo nel numero considerevole di pitture di maniera leonardesca indeterminate o falsamente attribuite, si potrebbero distinguere un « maestro della *Madonna Litta* » un « maestro della *Salome* di Dresda », ecc. Di questi non voglio occuparmi più da vicino, tanto più che il dottor von Seidlitz ha già cominciato, e con felice successo, un ampio lavoro sui pittori milanesi di quel tempo. Però, probabilmente, non cadrà nel campo de' suoi studi un artista lombardo il quale, secondo me, si deve cercare fuori di Milano, e le cui opere ho incontrato in molte e varie gallerie. Vorrei quindi in poche parole richiamare l'attenzione dei lettori su questo interessante maestro, il quale pel fare che gli è proprio mostra un carattere nettamente distinto dagli altri pittori della scuola.

Fra le pitture che l'Accademia di Venezia comperò dalla Galleria Manfrin per la sua raccolta, e che per parecchio tempo furono tenute in un piccolo locale dell'Accademia, uno dei quadri più grandi è una *Lavanda dei piedi di Cristo*, che fu aquistato sotto il nome di Pietro Perugino e ora porta il nome di Boccaccino. La data MCCCCC, scrittavi sopra in grandi cifre, non si opporrebbe a tali attribuzioni; ma basta dare al quadro una sola occhiata per persuaderci ch'esso non appartiene nè al Perugino, nè ad un artista della sua scuola. Ottone Mündler, nelle sue aggiunte al *Cicerone* di Burckhardt (1873), fu il primo che lo ascrisse con la massima sicurezza a Boccaccio Boccaccino, attribuzione accettata dal Cavalcaselle con qualche riserva, e nuovamente pronunciata infallibile dal Lermolieff. Certo, questa attribuzione corrisponde giustamente alla scuola, alla quale il quadro deve appartenere. I colori forti e dal tocco sicuro, con prevalenza di un forte color giallo, alcune teste arieggianti quelle della *Cena* di Leonardo, accennano già con certezza alla Lombardia. Ma le teste di forma ovale, gli occhi vitrei come quelli delle civette, l'armonia e lo smalto dei colori, che ricordano il Cima, come pure il bel paese del fondo, il disegno delle figure svelte con teste piccole e spalle larghe, le pieghe lunghe e ben studiate della forma e dal movimento del corpo la natura dalle stoffe, gli ornati ricchi sopra i vestiti, ed altre particolarità, che il Mündler indica appunto come caratteristiche del Boccaccino, mancano affatto nel nostro dipinto; e nella raccolta della stessa Accademia troviamo la migliore occasione di fare il confronto con un capolavoro firmato del Boccaccino, la *Santa Conversazione*, col quale corrispondono altri quadri del Museo Correr, nella Pinacoteca di Padova, nella Galleria di Sir Henry Layard e sopratutto gli affreschi nella Cattedrale e i quadri nelle Chiese di Cremona.

Il maestro della *Lavanda* invece ha i colori forti, duri e vivissimi, le pieghe dure (rassomiglianti un po' alle pieghe del Perugino), le estremità mal disegnate, le mani lunghe e strette con dita magre come rebbi di una forchetta, il fondo nero, i tipi copiati da Leonardo.

Ma se innanzi a questo solo quadro potessimo ancora esitare a negare che esso provenga dal Boccaccino, ogni dubbio scomparirà osservando le varie pitture che mostrano manifestamente la stessa mano, e che si trovano sparse in varie gallerie e chiese.

Un quadro di straordinaria ampiezza e molto simile alla *Lavanda dei piedi* trovasi nella galleria Sernagiotti a Venezia, ed è la *Cena in Emaus*, ora esposto dall' antiquario A. Marcato a Venezia. Le figure sono grandi più del naturale, e quindi, risaltando maggiormente i difetti dell'artista, questo dipinto è inferiore alla *Lavanda*. Il disegno è notevolmente manierato e gli scorci male eseguiti. Sembra che l'artista stesso abbia conosciuto la sua debolezza, perchè le teste, coperte in parte di folti ricci, sono disegnate di profilo; parecchie di esse ricordano evidentemente la *Cena* di Leonardo. Gli stessi colori che si osservano subito nella *Lavanda*, sono caratteristici anche per la *Cena in Emaus*; oltre al giallo molto vivo, si notano il rosso e il verde. Il capo del committente è la cosa più riuscita del quadro, ed è un ritratto vivente.

Egual carattere ha un altro quadro dell'Accademia di Venezia, rappresenta la Madonna fra S. Girolamo e S. Simeone (N. 62); mezze figure sopra fondo, di grandezza al vero. Le teste dei santi pure qui sono quasi copiati dalle teste della *Cena* di Leonardo.

Di quadri del nostro anonimo esistenti in chiese non ne conosco che due, cioè una *Sacra Famiglia con santa Caterina in mezzo ad un paesaggio* e l'altro che gli fa riscontro, rappresentante i *santi Girolamo e Giovanni Battista* nella sacristia di santo Stefano a Venezia, per la quale probabilmente sarà stato eseguito. Pur troppo i quadri sono appesi troppo in alto; ma da quanto ho potuto esaminarlo, la Sacra Famiglia mi sembra il capolavoro di quell'artista. Le figure, di me-

diocre grandezza, hanno una gentilezza tutta particolare, ed il paesaggio ha lo stesso carattere e la stessa grazia dei fondi di Andrea Solari.

Il nostro anonimo ricorre al pensiero innanzi ad un quadro minore che si trova nella galleria di Napoli, ed è qualificato come appartenente alla scuola lombarda (III, n. 15); esso rappresenta Maria seduta col figlio in mezza figura; a ciascun lato un committente in atto di adorazione; nel fondo un ricco paesaggio a colline. Le due mezze figure dei giovani commitenti vestiti di un semplice abito nero sono di profilo, e nel disegno sono più felicemente riuscite delle altre di Maria e del bambino. Uno speciale e grazioso effetto produce qui la ricchezza del colore, che ben s'accorda col paesaggio.

Un quadro molto caratteristico ma manierato del nostro maestro, Cristo, circondato da due apostoli, trovasi in una delle piccole sale dell' Accademia di Venezia, attribuito pure al Boccaccino (N. 36).

Anche nella Galleria di Verona si trova un quadro del nostro pittore (N. 89, att. al M. d'Oggiono): rappresenta due mezze figure di Santi, lavoro piuttosto secondario.

Seguendo il Mündler, si dovrebbe pure attribuire al Boccaccino un quadro molto piccolo; ma di una finezza affatto speciale, nella galleria del Louvre: esso rappresenta una *Sacra Famiglia*, in mezze figure, su fondo scuro. Il disegno, sebbene alquanto manieriato, è molto accurato, e per le lunghe pieghe parallele delle vesti e per le piccole teste ricorda più il Barbari che il Boccaccino. L'effetto dei colori, la cui unione mostra subito la scuola lombarda, è grande specialmente per il fondo nero.

Di questo stesso pittore anonimo lombardo conosco finora nelle gallerie private due quadri, ambedue in Italia. L'uno è quello che possiede la Marchesa Coccapani di Modena, una *Sacra Famiglia*, con accanto una santa; le figure si vedono fino alle ginocchia; il quadro è molto simile a quello dello stesso soggetto nel Museo di Napoli. Il secondo, in possesso del generale conte del Mayno in Milano: è il busto di una santa, la quale nelle sue belle fattezze giovanili mostra chiaramente l'influenza di Leonardo. Il proprietario mi comunicò che il quadretto sempre si conservò in Lombardia.

Da tutto quanto abbiamo detto su questi quadri, è da concludersi che l'autore è un maestro della scuola lombarda che fiorì circa fra il 1500 e il 1510. Siccome sei dei suoi quadri maggiori si trovano in Venezia, e fra questi due anche in una chiesa, possiamo argomentare che egli, come Andrea Solari, Boccaccino e parecchi altri celebri artisti lombardi, abbia cercato fortuna in quella città, fermandovisi per qualche tempo. I quadri a Milano dimostrano che anche quivi egli fece un soggiorno alquanto lungo. Non oserei asserire che sia un Milanese di nascita e che in questa città abbia avuto il suo sviluppo come artista, giacchè non risente per nulla dell'influenza di Vincenzo Foppa, maestro che diede l'indirizzo alla pittura in Milano nella seconda metà del secolo XV, ma i suoi colori chiari e forti accennano di certo la scuola lombarda. Anche l'influenza di Leonardo è soltanto esteriore, talchè si deve ammettere che non l'abbia sentita se non quando si era già fatto artista. Per il suo carattere e pel tempo della sua attività egli si avvicina all'Oggiono e più di tutti ad Andrea Solari, certamente senza punto eguagliarlo. Ma per la sua originalità e per la maggiore indipendenza di fronte a Leonardo, merita di essere menzionato coi suoi contemporanei della stessa provincia, come al Pedrini, al Conti, al De Predis e in parte anche all'Oggiono. Speriamo che colla scoperta di un quadro recante un nome, o di un qualche documento, si giunga presto a trovare chi sia questo artista.

WILHELM BODE

NUOVI DOCUMENTI

Ricerche di Antichità per Monte Giordano, Monte Cavallo e Tivoli nel secolo XVI.

Ippolito II d'Este, figlio di Lucrezia Borgia e fratello del duca Ercole II di Ferrara, passò da giovane i suoi giorni alla caccia col conte Giulio Boiardo di Scandiano o fra il fiore delle gentildonne di Reggio e di Bologna; non mancò a quintane, a corse all' anello, a mascherate. Nell'aprile del 1536 andò in Francia, alla corte di Francesco I, a fine di rompere ogni comunicazione di Renata d'Este con la corte francese, e di aggrandire facendo la caccia alle abbazie dalle grasse prebende. Nel 1539 fu eletto cardinale, e venuto a Roma per alcun tempo, tornò nel 1540 in Francia, recando con sè oreficerie di Benvenuto Cellini e copie di statue antiche per farne dono a Francesco I; armature di Giampietro armaiuolo pel Connestabile, pel Delfino, pel capitano della cavalleria reale; ritratti, medaglie antiche, un cavallo con fornimento d'argento. Il cardinale crebbe di potenza e ricchezza. Il suo gusto educato e fine ne fece il consigliere artistico di Francesco I, Sebastiano Serlio gli edificò un palazzo a Fontainebleau, il matrimonio tra il duca di Guisa e la principessa Anna sua nipote ne accrebbero la grandezza. Tornò in Italia nella primavera del 1549, come protettore della Corona di Francia, e brigò più volte invano per esser fatto papa nel 1550, nel 1555 e nel 1559 donando tappezzerie ai cardinali. Dal 1552 al 1555 resse, a nome del re di Francia, la repubblica di Siena; nel 1561 tornò, come legato del papa, in Francia, ma invece di mostrarsi terribile con gli Ugonotti, consigliava dolcezza. Egli era uomo del Rinascimento, e non poteva intendere l'intolleranza: tuttavia l'assassinio del duca di Guisa, marito di sua nipote, le rovine e le morti che atterrivano la Francia, eccitarono il sereno suo spirito. Partì di Francia ov'era ito con pompa sovrana, di nascosto, cerco a morte dai seguaci del Beza. A Roma trovò Pio V aspro, inesorabile, i rigori della Contro Riforma eccessivi; ed egli allora si ritirò a Tivoli a goder la quiete della sua villa dove le statue dell'antichità classica vedevansi dall'alto delle fontane coperte di smalti e di coralli, e l'arte vi rifletteva gli ultimi suoi splendori.

Delle ricerche di antichità fatte da Ippolito II d'Este prima che risiedesse stabilmente in Roma, si ha qualche notizia nei documenti conservati a Modena nel R.º Archivio di Stato. Nel libro « *de Arentari de Robe de Monsignor R.mo Arcipischopo de Milano* » (1535) àvvi un elenco (a. c. 12) di bronzi e vasi antichi, fra cui uno grande d'alabastro compro a Venezia, forse quello proposto dall'oratore estense Tebaldi nel 1525 al duca Alfonso I. Possedeva ancora 215 medaglie antiche d'argento, che donò a Francesco I re di Francia.

Nel 1540, è ricordato nel libro del « *Thesorero magnifico m. Tomaso Mosto* », il pagamento di cinquanta scudi d'oro in acconto fatto da Benvenuto Cellini, per conto del cardinale (addì 4 di febbraio), a Giovanni e Jacopo scultori fiorentini, forse Giovanni Fancelli e Jacopo Sansovino, che eseguivano in bronzo una copia del Cavaspino del Campidoglio, donata verso la fine di quell'anno a re Francesco I; come pure il pagamento di venti scudi d'oro a Benvenuto Cellini medesimo (addì 6 di febbraio) per il prezzo di una testa di bronzo di Vitellio imperatore da lui data al cardinale. Nell'anno stesso (17 aprile) l'intagliatore Stefano Seghizzi o *de segezzi* di Modena era compensato per uno stipo da medaglie antiche.

Nel 1550, in un registro di spese del cardidale (*Giornale del Cardinale Ippolito segnato +, Roma, tenuto da m. Benedetto Bordocchio*, a. c. 55, 18 settembre) leggesi:

« A spesa straordinaria et per la ditta contati a m.º Battista Taiapreda scudi quattro d'oro in oro per haver fatto un busto di marmo ad un capo antiquo del S. n. R.mo appiare Police. . . . . Sc. 4.6

Nella nota dei salariati dal cardinale (1550) trovasi il nome di mastro Pietro antiquario, e quelli di operai impiegati nelle cave (Registro sudd.). Il cardinale già abitava Roma, e il fratello, il duca Ercole I gli richiedeva una statua d'Ercole trovata, insieme con una Venere senza capo e un'altra statua, negli scavi da lui fatti eseguire a Tivoli. Alla lettera di richiesta, così il cardinale rispose:

« Ill.mo et Ex.mo s.r fr.llo et s.r mio Osser.mo

« Hieri dal Ambass.re de la Ex.tia V.ra mi furono mandate le due lettere ch'ella mi scrisse l'ultimo del passato; una di sua mano et l'altra in Ziffera a le quali rispondendo con questa, dico quanto à la statua d'hercole, che ella mi domanda, che anchora che sia tutta rotta et che ci manchi gran parte de membri, Io nondimeno si come vorrei poter satisfar al desiderio de la Ex.tia V.ra in molto maggior cosa, Cosi gliela darò di bonissimo animo. Mi rincresce bene che non è ne quale io desidererei ne quale ella si pensa forse, percioche non so vedere che qabbia altro del Hercole, se non in quanto è giudicato da questi, che se ne intendono che possa essere un hercolo giovane. Pur quale et cosi fatta, come è, gliela do volentieri, et più volentieri anchora gliela darei, se fusse più intera, et perche continuo pur in far cavare et cercar tuttavia di q.te cose, l'assicuro che se mi verrà trovato nessuno hercole, che sarà per la Ex.tia V.ra. Et hora di questo farò far un disegno, affine che vedendo ella quel che è infatti et quel che gli manca, possa anco pensare, se verrà forse, che si faccia racconciar qua, et che si mandi, et quando et di che modo, et di tutto dar aviso, che tutto sarà anco eseguito sec.do che comanderà.....

« Di Roma, VII di Novemb.re 1551.

« Di V. Ex.tia

« Obedientissimo Ser.re et fratello

« Hip. Car.le da Este. »

(foris)

« Allo Ill.mo et Ex.mo s.r fr.llo et s.r mio osser.mo

« il s.r Duca di Ferrara. »

Il disegno della statua fu inviato li 3 dicembre 1550 a Ferrara, secondo la promessa (Lettera del Cardinale Ippolito II a Ercole II, Roma, 3 dic. 1550):

« Questa mia non sarà per altro che per mandare a V. Ecc.a il disegno della statua di Hercole, come per l'altre dissi che io manderei, et come mando per Bisiano; et questi statuari trovano che è Hercole Tireo quando giovane scacciò la stimphatide; et quanto al resto, manderò come dissi a Tivoli, a far portare qua essa statua, e la farò vedere a Girolamino (*Girolamo da Carpi pittore*) et a quegli altri, et di quel che diranno darò poi avviso alla Ecc.tia vostra..... »

A questa lettera, altra ne susseguiva (Lettera del Cardinale a Ercole II, Roma, 27 dicembre) che dava conto del giudizio dei periti:

« Quanto al fatto della Statua ella saprà che io l'ho fatta vedere a Gerolimo et a questi altri periti, come dissi che farei, et ogni uno s'accorda col parere di esso Girolimino, il quale dice che per quello che ella è, è bella, et di bonissima mano, et tutti l'hanno laudata, et così ho dato carico ad uno che dopo Michelangelo, è tenuto il primo di quest'arte, che la racconci e la riduca nel meglior stato che sia possibile, et così vi si metterà intorno, e finita che sarà, ne farò fare un disegno, et lo manderò alla Ex.tia Vostra la quale avviserà poi quel che vorrà si faccia..... »

Benchè nel 1556 il cardinale dimorasse in Roma, e si abbiano notizie di ricerche d'antichità, eseguite anche a Tivoli per cura di Pirro Ligorio pure solo verso il 1560 quelle ricerche si fecero animate. Riportiamo intanto qui alcuni documenti del periodo 1554-55:

Dal libro del « Maneggio di m. Raffael fiesco per spese » segnato A, 1554.

A pag. 3. Spesa di fabbriche e reparationi fatte in Monte Giordano.

Adì 24 detto (Giugno) per costo d'una testa di marmo et una statua compra da m.ro Antognetto antiquario Sc. 29 B.i 70 et per il porto B.i 73 ¹/₂ — . Sc. 30 B. 43 ¹/₂

Adì 10 detto (Settembre) per un' modello d'una Testa da farsi alla statua d'Adriano venuta da Tivoli — B. 10.

Adì detto (26 d'ottobre) per marmo per far la Testa alla sop.ta statua d'Adriano . . . . . Sc. 1 B. 20.

Adì 8 di decembre a m.ro pietra santa scarpellino per haver fatto seghare una Testa ad una statua di marmo et haver fatto lustrar due porte . Sc. 1 B. —

Dal libro « Zornale 1554 » tenuto dall'Orabone. — Siena.

A pag. 57. — XXVII de Decembre. Spesa straordinaria de Casa debbe dare scudi decessetto d.o in oro et Baiocchi diece Per essa a m.ro Valerio *(Cioli)* Scultore di sua S.ria et R.ma contati in Roma per portatura et assettatura delle Statue portate da Montegiordano a Montecavallo et per due Serrature con cinque chiavi fatte alle porte della Stantia assignata al detto scultore et per una raspa et una forma di Carbone come app. per il mandato in l.o conto Camerale a c. 84 Sc. 17 B. 10.

Dal « Giornale de Entrata e Uscita . M . D . L . V. Roma ».

A pag. 45. Sabbato adì XXVI de Ottobre. Spesa straordinaria de casa debbe dare scudi cinque d'oro Baiocchi ottant'uno. Per essa al Gentile Galicano et a m. Rocco Peregrini montanti in Tivoli et in Roma per le mani del m.co Francesco novello Per una Testa de un Bacco, et una Meggia Figura de Pomone de marmore et Per altre minutte spese fatte per mano de m. Rocco Peregrini De Diverse sorte per servitio De Sua S.ria Ill.ma et R.ma come app. per Dua mandati uno de X laltrod e XXVII de settembre passato in L.o Conto Generale a carte 66 . . . . Sc. 5 B. 81.

A pag. 46. Spesa straordinaria de casa debbe dare adì XXVI de ottobre scudi diece d.o per essa al Priore et convento de S.to Dominico da Tivoli contanti in Tivoli Per suo interesso et Pretio d'alcuni Marmori et Pietre antique che loro hanno date all'Ill.mo et R.mo Cardinale app. Mandato delli XXV d'agosto passato fatto in Roma In l° conto Generale a c. 66. Sc. 10 B. —

Nel 1560, si hanno notizie di scavi nella villa Adriana, a casal Rotondo e a Cupo de' buoi, e di restauri eseguiti principalmente dagli scultori Valerio e Simone Cioli. Mentre a Tivoli si scavava e si fabbricava, mettevasi in assetto il giardino del palazzo a Montecavallo,

e abbattutosi un bosco che vi era in esso, si fece una fonte, si piantarono aranci, vi dipinse Girolamo Mozzano una loggia. La fonte aveva nel mezzo una Venere, che sorgeva fra smalti turchini, conchiglie e madreperle.

Dal libro « Conto del Sig.r Giovan. batta roma del 1559 et 1560 » segnato E.

A pag. 36. E a dì 1° Aprile (1560) scuti dua d.o donati a doi facchini quali hanno portato a S. S. Ill.ma una stattua di m. Giov: Bianchetti di com.ne di S. S. Ill.ma . . . . Sc. 2.

A pag. 37. E a dì detto (12 aprile) scuti dodeci d.o datti al S.r Thomaso de mosti per pagare una statua di marmo per far una fonte a monte cavallo di com.ne de S. S. Ill.ma. . . . . Sc. 1 — 2.

A pag. 39. E adì p.o maggio scuti dua d.o donati a dodeci facchini che hano portato a S. S. Ill.ma doi stattue di marmo di S.to Pietro in Vincula a montegiordano di com.ne de S. S. Ill.ma. . . . . Sc. 2.

A pag. 44. E adì 15 di lulio scuti uno d.o donato in Tivoli a villano che ha donato a S. S. Ill.ma una medaglia antica de comm.ne de S. S. Ill.ma . Sc. 1.

A pag. 48. E adì 3 detto (settembre) scuti 3 d.o donati a uno povero huomo qual ha donato a Tivoli a S. S. Ill.ma delle anticaglie di com.ne di S. S. Ill.ma Scuti 3

A pag. 48. E adì 10 detto (settembre) scuti dodeci d.o datti a m.ro Thomaso Mosti per comprare una statua per l'altra fontana di monte cavallo di com.ne di S. S. Ill.ma . . . . Sc. 12.

A pag. 52. E adì X di novembre scudi trenta soldi sessanta a m.o Ieronimo balbo per altrettanti pagati a domenico martelli cavatore qual ha cavato alla villa d'Adriano a Tivoli mentre S. S. Ill.ma. gli stette per trovar delle stattue di com.ne di S. S. Ill.ma Sc. 30 B. 60.

Dal libro « A entrata e uscita de li danari de la Protettione di Francia. 1560 ».

A pag. 47. A' dì 10 di detto (Marzo) a m.ro Valerio scultore et m.ro simone suo padre scudi venticinque di moneta a buon conto deli cento che restorono ad havere per il loro servitio con Mons.r Ill.mo nostro come appare mandato . . . . Sc. 25.

Id. — A' dì detto a Domenico facchino con cinque compagni per portare anticaglie a montecavallo come appare mandato . . . . Sc. 1 — 20

A pag. 50. A' dì detto (7 aprile) a Pietro facchino et compagni per la portatura di quattro statue et certi vasi scudi 3 e B. 10 come appare mandato. Sc. 3 — 10.

A pag. 53. A' dì 28 di detto (Aprile) a Pietro Notolino facchino scudi due et baiocchi 65 sono per molte portature di statue et altre Pietre per monte cavallo come appare mandato . . . . Sc. 2 — 65.

Id. — A' dì detto (28 aprile) a m.ro Valerio scultore scudi uno et B. 7 per far portare il Braccio de la Venere, per carbone, et altre cose per servitio di monte cavallo come appare mandato . . Sc. 1. — 7.
Adì detto (4 giugno) a Pietro Facchino et comp.i scudi dodeci cioè 12 et B. 77 per portature di statue et altre cose per servitio di Montecavallo come appare mandato . . . . Sc. 12 B. 77.

A pag. 72. — (Adì 16 d'Ottobre). A Domenico Martello per diverse opere fatte in cavar a casale Ritondo et a capo dei buoi per trovar antiquità — Sc. 3 — 75
Adì 8 di detto (Dicembre) a Pietro facchino et comp.i per diverse portature fatte di statove, marmi, et altre cose a monte cavallo scudi due et B. cinquanta come appar mandato di mons.r sop.to *(Mons.r di Moriana)* Sc. 2 — 50.
Adì detto (21 Dicembre) a Ponzino et al prete carattieri scudi cinque et B. 40 per la condotta de' marmi fatti a monte cavallo di che appare mandato Sc. 5 — 40.
Adì 22 di detto (Dicembre) a m. Riniero di Cesis et per lui a m. Carlo Massaini scudi sette di moneta per resto et final pagamento [1] de li marmi statuarij havuti dell'eredità di Mons.r Ill.mo di Bellay come n'appare mandato Scudi . . . . 7. 0.

Dal Carteggio degli scultori, fattura di Valerio e Simone Cioli.

Per avere fato la testa e un bracio et avere finite le ganbe e buchatola quella izina mancha ala Venere che esposta nela fontana della logia merita la sopra dita fatura iscudi venti cinque . . . . . . Sc. 25.

Peravere fato le bracia a quella feminucia che sichonpero dantoneto e tiene in mano una choncola e laltra si tine unpano dita vale. . . . . . . Sc. 4.

Per avere rifinte le ganbe di quello erchole e fatogli le bracia e la testa dita fatura vale iscudi quindici. Sc. 15.

Per avere rimeso insieme quelo erchole che e nel padiglione el quale ropono e fachini cioe inele ginochia inparechi pezi dove che e sebe tuto aistachare et chavare e perni che erono inpionbati e quali per la grande istreta si piegorno et si fece ubucio chol tapano a peto che pasa el tronchone et enta insino a meza chocia dita fatura vale iscudi quatro et ci si fece un pezo che quopre el perno. . . . . Sc. 4.

Per avere rimeso insieme quella femina che esposta nela fontana della loggia che tiene quella gongola in mano la quale in el meterla in opera si scholo in mezo et il suo basamento deta fatura vale cinque giuli . . . . Sc. — B. 50.

Per avere achomodata una testa anticha a quella figura che sichonpero da quello dala dogana che cirifeci un pezo dichollo chon certi panni che ci manchavono dita fatura vale . . . . Sc. 1. B. —

Per avere rifato una mana a quella femina che e in el bosco che siede dita fatura vale mezo ischudo Sc. — B. 50.

Per avere apichato quela mano a quello giove che in el boscho et fato la natura a quello et al altro che gli sta in chontro dita fatura vale giuli sei. Sc. — B. 60.

Per avere busato quel puto delocha e rifato gli el suo pincerelo apropriato a quello efeto delpicare dita fatura vale, ... Sc. — B. 50.

Per avere rapichato quello bacho che e nella fon-

[1] Eran già stati pagati Sc. 11.

tana della loggia che era rotto in mezzo et una ganba e fatoci e sua buci et impernatolo e di piu si bucio quelo animale, per che butasi aqua et quelatro che tiene lotro ispala si sbuso quelo otro per gitare laqua medesima mentre dita fatura vale.. . . . Sc. 1. B. —

Per avere achoncio una testa dunfauno i sul peto e fatoci un pezo di cholo el naso eupezo di chapegli et uno orechio dita fatura. . . . . . . Sc. 1. B. —

Per avere ratachato un vaso che era in parechi pezi et augni pezo si sono fati purasai buci chol trapano per meterci le sprange di filo di vero (!) chome anchora si vede e quegli che erono in sul parapeto del padiglione tuti libusai nel fondo per meterci quegli legni che ci sono anchora restati dita fatura vale. Sc. 1. B. 50.

Per avere achoncio quella venerina che gia fu di monsignore dadria la dita fatura vale schudi otto Sc. 8. B. —

Per avere achoncio la venere che gia fu del patriarcha ditta fatura vale iscudi trenta. Sc. 30. B. —

Le infra scrite fatiche fanno la soma di Sc. 90. B. 60.

Ci sono poi etenpi equali si sono persi in servilzio di sua S. Ill.ma chome afare portare le statue dove e bisogniato emeterle inopera edeci anchora quella figura che se chomincata che ci se lavorato da otto giorni questo ista in albitrio di Sua S. R.ma se questa ci vora usare chortesia nessuna.

Segue il mandato per iscudi 60 firmato dal Vescovo di Moriana, alli 4 Dic. 1560, e poscia la ricevuta di Valerio e Simone Cioli scultori)

Nel 1561 si cominciò a cavare nella cava di S. Stefano Rotondo e a lavorare nella fontana di Montecavallo e di Montegiordano.

Dal libro segnato B « Entrata et uscita de li danari della Protettione di Francia » (1561):

A. c. 14: Adì 22 di detto *(Gennaio)* per pagare sei palle con li manichi Giuli nove le quali hanno a servire per la cava che si ha da fare a San Stefano rotondo come appare mandato . . . . Sc. 0.90

A c. 16: Adì detto (9 Febbraio) a mo Valerio, et mo Simone scultori scudi quattro et B. 97 per cera, pece greca, carbone, una Mescola grande et cinque Perni per mettere insieme l'Esculapio a Monte cavallo di che appare mandato . . . . Sc. 4.97.

A c. 20: Adì detto (9 Marzo) a mo Valerio scultore a Montecavallo scudi 2 et B. 40 per altrettanti ch'esso ha spesi in 15 perni che pesano lib. 20 li quali hano servito per acconciare diverse statove al giardino di Monte cavallo come appare mandato. . Sc. 2. B. 40.

A c. 21: Adì detto (9 Marzo), a li cavatori de la cava di San Stefano rotondo . . . . Sc. 6.

A c. id: Adì detto (9 Marzo), a mo Valerio scultore a Montecavallo scudi due et B. 40 per altrettanti ch'esso ha spesi in 15 perni che pesano lib. 20 li quali hanno servito per acconciare diverse statove al Giardino di Monte cavallo . . . . , . . . Sc. 2. B. 40.

A c. id. Adì 16 di detto ali cavatori de la cava di san Stefano Rotondo scudi otto e B. 92 per opere 48 fatte a detta cava, et per pagare un muratore col suo Manovale per haver scoperto la chiesa di S.to Erasmo a la detta cava. . , ... Sc. 8. B. 92.

A c. 22: Adì detto *(16 di Marzo)* a m. Gio. m.a Cavatore scudi due a buon conto de la cava de le grotte ch'esso fà vicino a la fontana d'abbasso al Giardino di Monte Cavallo . . . . Sc. 2.

(In altri conti trovasi accreditato Gio. Maria Cavatore per aver cavato travertini nella via nuova di Monte Cavallo, innanzi alla casa di Valerio Cioli),

Dal « Registro deli mandati de Dinari che si faranno pagare per le mane et bancho delli Mag.ci Grillandari, dopo la sortita dello Ill.mo et R.mo S. Nostro » (1561-62):

A c. 2: adì xi ditto *(Luglio)* a m. Nicolò scultore scudi quindeci di moneta per precio di una statua di esculappio posta alla fonte del giardino di Montecavallo alla loggia . . . . Sc. 15.

id: Adì xii *(Luglio)* uno mandato a gianino et compagni fachini per sua mercede d'haver portato in casa di m. Claudio a monte giordano sei teste di marmo et una figura scudi uno B. 30 mandato . . . Sc. 1.30.

id: Adì 13 (Luglio) a diversi facchini fu fatto uno mandato di scudi 3 baiocchi sessanta per haver portate certe figure allo Ill.mo Car.le Boromeo et certi consoli in statue portati a Montecavallo per servitio di S. S. Ill.ma. . . . . Sc. 3.60.

A c. 8: Adì 20 Luglio. A m.ro Valerio scultore scudi dieci di moneta a bon conto delli suoi lavori et opere che ha fatto per servitio di Monte cavallo di S. S. Ill.ma . . . . - . . . . Sc. 10.

Dal « Conto generale del Card. Ippolito » (1561):

A c. LXIII. Spesa di Roma.

E adì XXVIIII di Luglio. L. Mille settecentotre s. XII m. per valuta di scudi quatro cento quarantadua d'oro in oro et bollognini trentaotto m. per la detta a m. Claudio de Valle per il pretio di una statua et sei teste de Marmoro che esso ha dato a S. S. Ill.ma in quel locho e per il ditto m. Claudio al R.do nostro sig.r de Moriana a ragione de s. 77 m. l'uno, come al Zornale de Ussita a c. 24 — L. M. — CVCII. III. — S. XII. d.

L'assenza del Cardinale, recatosi in Francia per affari politici e religiosi, tenne in sospeso le ricerche delle antichità, che furono riprese nel 1564 e continuate quasi senza interruzione sino al 1872, data della morte del Cardinale.

Dal libro del Cardinale Ippolito tenuto da Rigo springale, ove àvvi il Conto delle fabbriche (1564-65):

A c. 11: Adì 19 Decembre (1564) Sc. cinque di moneta e per S. S. Ill.ma a mro. Andrea scultore per havere acconciato la statua del Dio Marte a Monte Cavallo come apar mandato del S.or Cavagliero priorato fato adì 19 decembre n.o 12. . . . . . . Sc. 5.0

A c. 12: Adì ultimo Decembre Sc. cinquanta di moneta et per S. S. Ill.ma a m. Giuliano Cirugicho di S. S. Ill.ma per pagar la statua deta l'esculapio che lui ha comprato l'ordine del prefato Mons.re come appar mandato n.o 20 . . . . Sc. 50.0.

A c. id: Adì ultimo detto Sc. vintidoe moneta et per S. S. Ill.ma a m. giuliano cirugicho per precio di doe termini di marmo che lui ha comprati per Monte Cavallo appar mandato n.o 21 . . . . . Sc. 22.0.

Dal libro « Registro mandati » segnato ✠. 1565.

Pag. 3. — Adì 12 detto (Gennaio). A Pietro facchino e compagni scudi tre di moneta et Baiocchi sessanta sei et sono per sua mercede d'haver portato certi termini et altre cose de diversi luoghi a monte cavallo Sc. 3. B. 66.

Pag. 8. — Adì 8 Febraro. — A m.o Giuliano Cirugico scudi 15 moneta per dare capparra d'una statua detto il commodo comprata da M. Nicolò Staglia scudi settanta cinque . . . . Sc. 15. B. —

Pag. 23. — Adì 11 Aprile. — A m. Giuliano cirugico scudi sessanta m.ta per finire di pagare la statua di marmo detta il commodo che ha compro da m. Nicolò Staglia per prezzo de Sc. 75 et fu sino ali 24 feb.o . . . . Sc. 60

Pag. 24. — Adì 15 Aprile. — A m.ro Andrea Scultore scudo uno m.ta per sua mercede d'haver raconcio il putto e la Venere della fontana del bosco et havere remessa la testa alla fontana a Monte Cavallo. Sc. 1. —

Dal libro « Denari rascossi et pagati per conto della Protettione per il mag.co Tassone l'anno 1565 » segnato F.

A. pag. 10. — Adì 8 d'Ott.bre — a m.ro Andrea scultor scudi tre Moneta a buon conto d'haver accomodato un Fanuetto, appar mandato sig.to n.o 4 Sc. 3.

A pag. XI. — A spesa di Monte Cavallo a. dì 13 detto (Nov.re) a m. Giuliano cirugico scudi quarantacinque Mon.ta B.i Cinquanta per compra delle Statue di Venere, d'un Fauno, et d'una Diana per monte Cavallo, app. mandato signato n.o 11. . Sc. 45. — 50.

A pag. XII. — A spesa di monte Cavallo a dì detto (30 Nov) a m. Giuliano Cirugico B.chi ottanta per portatura di certe statue da Monte Giordano a Monte Cavallo app. mandato signato n.ro 29 Sc. 0 — 80 — 0.

A pag. XII. — A spesa di monte Cavallo a 30 detto (Nov.) a m.o Andrea scultor scudi quindici moneta a buon conto d'haver accomodato un fauno di Monte Cavallo, app. mandato signato n.o 28 . , . . Sc. 15.

Dal libro « Conto generale » 1566.

A pag. LXXXV.a — Spesa de Minuti Piaceri. — E adì xxviii de Maggio Sc.ti uno di moneta et per S. S. Ill.ma contati a certi Fachini che hanno portato una statua a S. S. Ill.ma la qual si è cavata al Palazzo maggiore che S. S. Ill.ma fa fare a c. 14. Sc. 1. B. —

A pag CXIIII.a — Spesa delle statue che si comprano.

Ill.mo et R.mo s.r Il s.r Car.le de Ferrara di dare adì 24 7mbre per conto della sudetta spesa Sc.ti sei B. novanta, et per S. S. Ill.ma a m. Vincenzo Camera contati per il pretio d'un terzo d'una statua di Marmo di Leda della quale già S. S. Ill.ma comperò li due terzi come nel libro ✠ a c. 23 . . . . . Sc. 6.90.

E adì 4 Novembre Sc.ti quarantasei, et per S. S. Ill.ma a M. Mario Ciotto per il prezzo d'una statua di Marmo di Tiberio Imperatore come in d.o libro a c. 24 . . . . Sc. 46.

Dal « Registro di Mandati ». — 1566.

Fabriche di M. Cavallo.

A m.ro Andrea scultore adì 3 Gen.o scudi dodici moneta a buon conto d'accomodare statue per monte cavallo . . . . Sc. 12.

A m.ro Vincenzo Stampa adì 6 Feb.o Sc.ti 3. B.i 30 per tanti che egli ha spesi in un bigonzo di smalti antichi . . . . Sc. 3.30

A m.ro Nicolò da Vigna scultore adì d.to (15 Feb.o) Sc.ti 25 moneta per il prezzo di due statue di Marmo cioe un Mercurio d'altezza di palmi 5 et un un putto d'altezza di palmi 2 1/2 e porta un vaso che getta acqua . . . . Sc. 25.

A Gio: Maria da Modena (adì 18 Marzo) scudi sei e mezzo di moneta per il prezzo di una statuina di copido chei ha compro di ordine di S. S. Ill.ma Sc. 6.50.

A Gio: facchino et compagni adì 19 detto (Marzo) scudi dodici moneta per loro condotta di cinque statue di Marmo chei hanno condotto da Bel vedere nella guarda robba di Monte cavallo computà Sc.ti cinque che va pagati a un capo m.ro quale ha tolto giù delli nicchi a bel vedere . . . . Sc. 12.

Dal libro segnato C tenuto dal mag.co Tassone. 1566.

A pag. 19. — A spesa di Monte Cavallo a dì 28 Marzo 1556 a Bernardino Carratier scud'uno Mon.ta B.chi ottanta per portatura d'un vaso grande di marmo levato da Belvedere fino a M.te Cavallo, appar Man.to sig.to n.ro 94. . . . . Sc. 1 — 80 — 0

A pag. 20. — A straordinario a dì 24 Aprile a Pietro facchino scudo uno B.chi ottanta per portatura d'una statua d'Apollo da Campidoglio a Monte Cavallo appar Mandato sig.to no 124. . . . . Sc. 1. 80. 0.

A pag. 21. — A spesa di statue per Monte Cavallo adì 27 detto (Aprile) a m. Vincenzo Stampa scudi disdotto mon.ta per una statua di Venere [1] per m.te Cavallo, app. m.to sig.to n.o 138. . . . . Sc. 18.

A pag. 23. — A fabrica di Mte Cavallo a dì 9 detto al Stampa scudi dodici moneta per comprar due Terzi d'una statua di marmo di Leda per M.te Cavallo, appar m.to sig.to n.o 176 . . . . Sc. 12.

A pag. 23. A' di 15 detto a m.ro Andrea scultor scudi diece moneta a buon conto di accomodar statue a M.te Cavallo, appar m.to sig.to n.ro 180. . Sc. 10.

A pag. 24. A fabrica di monte Cavallo a dì 25 detto al Sig.r Hernando Torres, et per lui a m. Fran.co Cabassa scudi dodici moneta per una statua da metter a m.te Cavallo, appar mandato signato n.o 193. Sc. 12.

(Nota. Appresso sta scritto: non la Comperò poi: et la pagò al Cambio come dal suo libro G a c. 112).

A pag. 25. A fabrica di Monte Cavallo a dì detto (10 luglio) a m.o Vincenzo stampa scudi diece B.chi Tre-

[1] In un altro libro del Cardinale, dello stesso anno ma senza titolo è detto « comprata da m. Alessandro de Grandi ».

dici per donar a chi presento il cupido del S. Ferrante Torres, appar mandato signato n.ro 215. Sc. 10. 13. 0.

A pag. 25. A statue di M.te Cavallo à dì detto a m. Vinc.o Stampa scudi sessantanove moneta B.chi sessanta per pagar tre statue da m. Batt.a scultor app. mand.to sig.to n. 220 . . . . Sc. 69. 60. 0.

A pag. 26. A spesa di Monte Cavallo adì p.o di luglio a m.ro Pirino scultore scudi sei B.chi Trenta due per sua conciatura alla statua del Consolo [1] che è a Monte Cavallo, appar m.to seg.to n.o 232. Sc. 6. 32. 0.

Dal libro « De Minuti Piaceri » segnato L. — M.D.L.XVI.

A pag. 14. E adì detto (10 Giugno) scuti quindici donati a Gio: Maria cavatore qual cava a S. S. Ill.ma et ha trovato una bella figura di villano che si cava uno spino d'un piede. . . . . Sc. 15. B. —

Dal libro con rubriche dell'anno 1566.

Sotto la rubrica « Fabbriche di Monte Cavallo.

Adì 10 detto (Luglio) a m. Vincenzo Stampa per tanti che lui ha pagati a Carratori e facchini che hano Condoto il giove grande et altre statue et robbe a m. C. . . . . Sc. 5. B. 60.

Dal « Libro de minuti Piaceri · M · D · L · XVII. » segnato M.

A pag. 21. E adì 29 settembre soldi sessantaquattro pagati a quatro huomini ch'hanno cavato alla villa di quintilio di commissione di S. S. Ill.ma per trovare delle anticaglie . . . . Sc. — B. 64.

Id. — E più adì 30 (settembre) soldi sessantaquatro pagati alli sudetti huomini ch'hanno cavato hoggi Scudi . . . . — B. 64.

A pag. 22 E adì 9 detto (ottobre) scudi quatro et soldi ottantacinque pagati a mastro Marco Ciaccaro per tanti ferri comprati da lui in nome di S. S. Ill.ma per dare alli lavoranti che si fanno cavare nelle anticaglie alla villa di Adriano ciovè tre gravine et doi piconi et un malmartello che tutti pesano l. 63 a B. 7 la libra et il restante per farle imanicare consignate a Ieronimo pallafrenere ch'ha la cura della cava con il Stampa Scudi. . . . . 4 B. 85.

Dal Conto Generale 1567.

A pag. Co I. Spesa de statue che si comprano, et altre Anticaglie. E adì detto (2 Maggio) Sc. 10 mta B.chi 44 e per S. S. Ill.ma contati a m. Antonio Salvi per il prezzo d'una cerva di marmoro senza Testa antica, et uno lepore medesmamente di marmo antica con la Testa per il Memoriale di Tivoli a carte cinquantatre Scudi . . . . 10 B. 44.

Dal libro « Depositarij diversi » +, 1566-67.

A. c. 27: E adì 20 Gennaio Sc. ventitre di moneta contanti a m. Alessandro Brunorio per il prezzo de una statua di marmo di Diana antica. . . . Sc. 23.

Id: E adì detto sc. ventitre contanti a Gio. Battista della porta scultore per conto de Sc. 50 moneta che è il compiuto pagamento promessigli per la restaurazione del colosso dell'Imperatore (Tiberio). . Sc. 23.

Gli scultori che attendevano al restauro delle statue dtvennero più numerosi. Abbiamo gia pubblicato in quest'Archivio un contratto stipulato con Gilio della Ulliete o della Vellita fiammingo e Agostino Carboni scultori per finire la statua colossale di Tiberio imperatore, già cominciata a restaurare da Gio. Battista Della Porta. Pirro Ligorio, oltre attendere ai restauri, forniva disegni a scultori per le statue del giardino di Tivoli; e gli antiquarii Vincenzo Stampa, Alessandro de' Grandi gli facilitavano gli acquisti di cose antiche pel Cardinale. Vincenzo Stampa sorvegliò anche gli scavi alla Villa Adriano e alla Villa di Quintilio.

Dal Carteggio degli Scultori « Conto d'Alessandro de grandi »:

Ill.mo et R.mo Car.le di Ferrara de dare a dì 21 Feb.o 1568 scudi dieci di m.ta pagati a Maturino scoltore per buon conto d'una restaurazione di statua a sedere di S. S.ria Ill.ma est R.ma. . 171 . Sc. 10.

(In margine si legge: « appar ricevuta di 21 Feb. »)

Et a dì 28 detto Sc. ventitrè, et b.i 20 di m.ta pagati all' Abbate di S. Sebastiano per il prezzo della meta d'una statua di fauno comprata da lui per mano di m. Vincenzo Stampa in Sc. 20 d'oro in oro . . . . 171 . . . . Sc. 23.20

(In margine « Appar fede de Vinc.o Stampa »)

Adì 7 Marzo de dare Sc. cinque m.ta dati a Maturino scoltore a conto della restauratione delle statue . . . . 171 . . . . Sc. 5

(In margine « Appar ricevuta de dì 14 Marzo)

Adì 28 Marzo Sc. cinque al sud.o Maturino a conto sudetto . . . . Sc. 5

(In margine: « Appar ricevuta de dì 28 detto »).

Adì p.o Ap.le Sc. Trentotto, et b. 28. m.ta in Sc. 33 d'oro in oro pagati a m. Marcantonio Villamarina, Segretario dell'Ill.mo Morone d'ordine di S. S.ria Ill.ma per la compra d'un Niletto, Testa di Meleagro, et Testa d'Alessandro Mammeo . . . 111 . . Sc. 38.28

(In margine: « Appar fede de m. Vincenzo Stampa »)

Adì 9 detto a m.ro Leone orefice huomo di mezo per comprare li tre pezzi di marmo Sc. dui m.ta, et questi per parola di m. Vincenzo Stampa disse per commissione di S. S.ria Ill.ma . . . . 111 . Sc. 2

(In margine « Appar fede di m. Vinc. Stampa »).

E più adì 15 detto Sc. cinque m.ta a m.ro Maturino a buon conto di certe statue di S. S. Ill.ma 171 Sc. 5

(In margine: « Appar ricevuta de dì 15 aprile »).

Adì 15 Maggio Sc. dieci a m.ro Ant. Longo scoltore che lavorò con Mastro Andrea molti giorni per servizio di S. S.ria Ill. et sono per uno mese che principia alli 17 di maggio presente, et questi per ordine di m. Vincenzo Stampa . . . . 111 . . . . Sc. 10

(In margine: « Appar ricevuta de dì 15 di Maggio »)

Adì 28 detto Sc. cinque a m.ro Maturino a conto come di sopra . . . . 171 . . . . Sc. 5

(In margine: « Appar ricevuta de dì 28 di Maggio »)

[1] Nel libro con rubriche dell'anno 1566 si aggiunge « la statua del Consolo che va nel nicchio a mezzo le scale ».

Adì 4 Giugno Sc. 15 m.ta a m. Gio. Ant. Stampa per compra d'una statua di Cupido che di poi ha restaurata m.ro Andrea . . . . 111 . . . Sc. 15

(In margine: « Appar ricevuta de dì 4 Giugno »)

A dì 20 Luglio Sc. Trenta m.ta a m.ro Andrea scoltore a buon conto della restauratione dell' Hercole grande . . . . . . 178 . . . . . . Sc. 30

(In margine: « Appar ricevuta di dì 21 detto »)

Adì 14 detto Sc. dieci a m. Maturino a buon conto della fatura dell'Aquila di creta. (In margine « Appar ricevuta de dí 24 Luglio ») . . 171 . . . Sc. 10

Adì 21 Agosto Sc. dieci a m.ro Nicolò scoltore a buon conto della restauratione d' un' hercole colcato. (In margine « Appar ricevuta de dì 21 d'Agosto ») . . . . 184 . . . . . . Sc. 10

Adì 20 Novembre Sc. Trenta a m.ro Andrea scoltore per buon conto dell'Hercole sud.o et dui Cupidi . . . . 178 . . . . . Sc. 30

(In margine: « Appar ricevuta de dì 20 Novembre »)

Adì 22 detto Sc. venti a M. Nicolò sud.o a conto della restauratione dell'Hercole Colcato, Esculapio, un fauno et Marte (In margine « Appar ricevuta de dì 22 Novembre ».) . . . . . 184 . . . . . Sc. 20

Adì 18 Feb.o 1569 Sc. quattro a Girolamo perugino per compra d'un pegno di marmo nero per restaurare un'Hercole che ha m.ro Andrea . . . . . . Sc. 4

(In margine: « appar fede del Stampa »)

Et per resto di questo conto et saldo a m. Marcantonio Cambio . . . . Sc. 0.34

Tutte le sop.te ricevute sono in filza 1568
a n.o 187 . . . . . Sc. 222.82

Dal libro del Cardinale « Conto generale » 1568, a pag. C.o X).

Spesa de statue et altre Anticaglie che si comprano.

Ill.mo et Rev.mo Mons. N. Il S.or Card.e di Ferrara deve dare per conto della sop.ta spesa Sc. uno di mon. ta et Baiocchi diece, et per S. S. Ill.ma contati a Pietro facchino et compagni per havere portato la venere [1] da casa di M.o Andrea scultore a M. Cavallo et fatto ne so che altre cose come in lib.o I del m.ro Cambio Tesauriero generale a c. X . . . . . . Sc. 1 B. X

E adì xxi de Gen.o p.to Sc. tre di moneta B.i quarant'otto et per S. S. Ill.ma contati a m.o lione orefice per il prezzo d'uno Bachetto in forma di Termine con la Testa [2] in d.o l.o c. XI . . . Sc. III B. XLVIII

E adì xxii detto Sc. uno Baiocchi cinquanta et per S. S. Ill.ma contati a m. Mariano Cucino per il prezzo d'un pezzo di marmo che ha datto per fare un Brazzo alla statua Colossa in d.o a c. 11 . . . Sc. I B. L.

E adì viii Febraro Sc. dua di mon.ta Baiochi trenta, et per S. S. Ill.ma contanti a Valentino lustratore per oppere dieci, che lui ha date in restaurare la statua nera che donò il vescovo di Narni a c. 12 Sc. II B. XXX

E adì xii detto Sc. dua Baiocchi trentadua di moneta et per S. S. Ill.ma contati a m.ro Antonio Salvi per il prezzo d'una statua d'uno Hercole antica, che ha venduta a S. S. Ill.ma et consignata a m.o Maturino nel statuario a M.te Cavallo come nel detto libro a c. 13 . . . . Sc. II B. XXXII

E adì xxviiii Feb.o Sc. dieci mon.ta et per S. S. Ill.ma a m.ro Gilio Fiamengo, et compagno perchè hanno raccontio la statua del colosso de Tiberio Imperatore come nel Mem.le a c. 12 et in questo a c. 166 Sc. X B.

E adì III d'Aprile Sc. ventitre di moneta B.i venti, et per S. S. Ill.ma contati a m. Federico donati per il prezzo d'una statua nera maggiore del Naturale venduta in d.o l.o a c. 17 . . . . Sc. XXIII B. XX

E adí xxvii detto Sc. quattro m.ta B. dieci, et per S. S. Ill.ma contati a m. Vincenzo stampa per tanti spesi in far portar statue et altre robbe di Marmore in d.o libro a c. 20 . . . . Sc. IIII B. X

E adì xxv Maggio scudi tredici di moneta b. novantadua, et per S. S. Ill.ma contati a Gio. Antonio di longhi per il prezzo dei duoi Puttini piccioli che gettano acqua in l.o a c. 23 . . . . Sc. XIII B. LXXXXII

E adì xxviii detto scudi ondeci moneta, et per S. S. Ill.ma contati a Alessandro da Cesena per la quarta parte d'una statua negra, che si e trovata alla Colonna in casa de m.o Lenna bologniese come in detto libro I. Cambio a c. 23 . . . . Sc. XI B.—

E adì xxviiii detto scudi venti di moneta et per S. S. Ill.ma contati a Ant. Bertholetto per il prezzo de duoi Torsi di marmo overo figure Antiche vendute a S. S. Ill.ma in l.o a c. 23 . . . . . Sc. XX B.—

E adì xxxi detto scudi trentasette di mon.ta B. dodeci, et per S. S. Ill.ma contati al Sig.r Christofaro Rois per il prezzo de 3|4 d'una statua nera venduta a S. S. Ill.ma in l.o a c. 23 . . . . Sc. XXXVII B. XII

E adì xviii Giugno scudi cento di mon.ta et per S. S. Ill.ma contati a m. Cesaro Gastaglio Romano per il prezzo de tre statue di Marmo intiere antiche due grande del Naturale, et una d'un Putto alta palmi 3 1|2 in l.o p.to a c. 25 . . . . Sc. C.o b.—

E adì detto scudi 0. b.i ottanta et per S. S. Ill.ma contati a Pietro facchino, et compagno per haver portato la statua del Colosso grande col possamento in d.o l.o a c. 25 . . . . , ... Sc.—B. LXXX

E adì iii luglio scudi trentaquattro di moneta B. ottanta et per S. S. Ill.ma a m. Pirino del Gagliardo scultore per haver fatto quatto Teste de trevertino per li termini della fontana del francese, come in l.o Mem. le a c. 13 et posto in questo a c. 176. Sc. XXXIIII B. LXXX

E adì xx detto scudi centosessanta di moneta et per S. S. Ill.ma contati a m.o Nicolò di longhi scultore per il prezzo de quattro statue vendute a S. S. Ill.ma cioè un Mercurio maggiore del Naturale, una Cerrare di marmo nero Minore del Naturale et una figura di Donna a Giacer che gietta acqua da uno vaso quasi

[1] Nel libro « Giornale · di · e fabbriche · 1568 » è detto: « Venere che esce dal bagno »

[2] Nel libro id. è detto: « con la testa antica ».

del Naturale, come in l.o Mem.le a c. 13 et posto dal detto m.o Nicolo scultore in questo a c. 177 Sc. Co LX B.

A pag. III. E adì XII Agosto scudi sei m.ta b.i diced'otto, et per S. S. Ill.ma contati a m. Michele Cavalcatore per tanti spesi in haver messo abasso quattro statue che erano in Monte Cavallo come in libro I. Cambio a c. 32 . . . . Sc. VI B. XVIII.

E adi xxxi detto scudi sei di moneta b.i ottantacinque et per S. S. Ill.ma contati a m. Vincenzo Stampa per tanti che lui ha spesi da dì p.o Luglio persino li 27 d'Agosto in fare portare statue di luoco a luoco in l.o p.to a. c. 33. . . . . . . Sc. VI. B. LXXXV.

E adì xii d'ottobre scudi otto moneta et per S. S. Ill.ma a m. Gilio della Vellita fiamengo scultore per sua mercede d'haver acconcio la statua di Trevertino detta l'Albrenia che sta in mezo la fontana dell'ovato, come in l.o Mem.le a c. 13 et posto del d.o m.o Gilio in questo a. c. 178 . . . . Sc. VIII. B. —

E adì xxvi detto scudi tre di moneta B. dieci et per S. S. Ill.ma contati a m. Vincenzo Stampa per tanti spesi in far portare la Venere donata dal Cardinale borromeo da S.ta Persedia a Monte Cavallo, come in d.o l.o a. c. 37 . . . . Sc. III. B. X.

E adì ult.o decembre scudi uno moneta b.i sessanta et per S. S. Ill.ma contati a Girolamo fachino, et compagni per haver portato da casa di m. Nicolò nel statuario di Monte Cav.lo quattro statue due che S. S. Ill.ma comperò da m.o Nicolò, et due donate dal Popolo Romano, come in d.o l.o a. c. 40 . . . . Sc. I. B. LX.

E adì (?) sino p.o Aprile scudi ventitre di moneta b.i venti et per S. S. Ill.ma contati all'Abbate di S. Sebastiano per il prezzo della metà d'una statua di fauno comperata da lui et post del S. Aless. de Grandi in q.to a. c. 166 . . . . Sc. XXIII. B. XX.

E adì detto scudi trent' otto di moneta, et B. vent'otto, et per S. S. Ill.ma contati a m. Marc'Antonio villamarina per il prezzo dunolinetto, Testa di melagoro, et testa d'Aliss. Mameo, et post del S. Alessandro in q.to a. c. 166 . . . . Sc. XXXVIII B. XXVIII.

E adì 15 maggio scudi dieci di m.ta et per S. S. Ill.ma contati a m. Gio. Ant.o longo scultore che lavorò con m.o Andrea un mese che hebbe principio alli 17 detto, d'ordine di S. S. Ill.ma come riferisce il Stampa in q.o a. c. 184 . . . . Sc. X. B. —

E adì 4 Giugno scudi quindeci m.ta, et per S. S. Ill.ma contati a m. Gio. Antonio Stampa per compra d'una statua di cupido, la quale di poi a restaurata m.o Andrea, et post dal s.r Alissandro de Grandi in questo a. c. 184 . . . . Sc. XV. B. —

Dal libro « Giornale · di · le fabriche · 1568 ».

A pag. XIII. Adì vii ditto (Maggio). A m.o Perino del gagliardo scultor Sc. dieci d.o in oro a lui contati a conto di Sc. 30 simılli che lui doveva haver quando aveva restauratto la statua di marmo nero maggior asai del naturalle che acompagna quella del Vescovo di narni cioè di farli una testa moderna et altro apar m.to di dì 4 maggio a. c. 174 . . . . Sc. 10.

A pag. XXVII. Adì xxviii ditto (Settembre). A spesa di statue Sc. quattro moneta baiocchi dieci pagati a m. Vincenzo Stampa contati per tanti spesi in far portar le Statue di mercurio et bacco da casa di m.o Nicolò Scultor in Campidoglio et la Vener et la Tetiche di Campidoglio in casa del detto m. Nicolò per il barato fatto con il ditto m.o Nicolò anzi con il popolo come ne appar m.to a. c. 354 . . . . Sc. 4. B. 10.

Dal libro « Protetione di Francia 1569 », segnato L.

A pag. XI, adì p.mo febraro.

A. m. Andrea scultore Sc. quindeci moneta a lui contati a buon conto di Rastaurar statue per S. S. Ill.ma apar mandato sig.to . . . . , . no 15 — Sc. 15 —

'A pag. 15. Adi iii detto (Aprile) a m.o Antonio Casella Scultore Sc. quaranta mon.ta contati a lui a buon contto delle statue che lui restaura et aconzia apar m.to sig.to n.o 74 . . . . . . , ... Sc. 40 —

A. pag. 16. Adì xiii Aprille. — A spesa di statue Sc. undeci moneta baiocchi sessanta pagati a m. Antonio Salvi contati per precio di uno putino di marmoro anticho che possa sopra una anata da butar aqua apar m.to di dì 30 marzo n.o 87 . . . . . Sc. 11 B. 60

Id. Id. — A spesa detta Sc. uno mon.ta baiocchi trenta pagati a m. Vincenzo Stampa contàti per pagar a fachini che anno portatto statue da locho a locho come appar in m.to di dì iii Marzo sig.to n.o 88. Sc. 1.30

A pag. 21. — Adi xxviii Maggio. — A m.o Leonardo Sormano Scultore Sc. quindici m.ta a lui contati per resto di Sc. 40 similli che doveva haver quando havera ristauratta la statua di polucio et la In casa sua come apar m.to di dì xxiiii maggio signato n.o 139. Sc. 15

A. pag. xxv. — Adì xviiio detto (Luglio). — A m.o Sperandio de finis Scultore Sc. dieci m.ta a lui contati a buon contto della statua negra di filosoffo che a Toltto afinire qualle avea tolto a far m. Maturino Scultore che poi morse appar m.to — n.o 188 — Sc. 10.

A pag. 25. — Adì xx luglio. — A m. Gio: maria da Modenna Cavator Sc. sei mon.ta a lui contati quali S. S. Ill.ma gli presta et si contenta trovando qualche Cosa nella Cava che detto Gio: m.a Cava nel palazzo maggiore di scontarli altramente che detto gio. m. sia tenutto a Restituirlli come ne apar m.to sig.to n.o 189 Sc. 6

A pag. 25. Adi xxi detto. A m.o Nichollo di Longhi Scultore Sc. diciotto m.ta a lui contati a buon contto delle Statue che lui racconcia come apar m.to di dì 20 detto sig.to 190. . . . . Sc. 18

A pag. 25. Adì xxi Luglio. A spesa di Statue Sc. trenta m.ta pagati a m. Tomaso della portta Scultore contati per il prezzio di uno torso di Dianna che lui ha vendutto a S. S. Ill.ma apar m.to sig.to n.o 192 Sc. 30

A pag. 26. Adì xx ditto (agosto). — A Spesa di statue Sc. tri mon.ta baiocchi ottantacinque pagati a m. Michello cavalcatore contati per tanti spesi in mandar statue di montecavallo et da roma a Tivoli apar m.to sig.to — n.o 209 — . . . . Sc. 3 B. 85

A pag. xxxii. Adì xxxi Decembre. A Spesa di statuve Sc. otto m.ta baiocchi ottanta pagati al prefatto

Carratier contati per haver condutto da roma a Tivolli la dianna, Colocatta, et Hercollo come apar m.to di dì xiiii Sett.re sig.to n.o 285. . . . . Sc. 8.80

A pag. xxxiii. Adì xxxi Dicembre. — A Spesa di Statue Sc. quatro m.ta pagati a m. Colla Vitalli cioè Sc. uno a m. Michiello Cavalcator et scudi tri fatto Creditor mon.re Ill.mo auto da lui come in q.o a c. 2 et questi sono per haver condutto da roma a Tivoli con suoi buffallo l'esculapio che acconzio m. Nicolò scultore apar m.to di dì iiii Decembre sig.to n.o 300 Sc. 4

Dal Conto Generale 1569.

A pag. 204. Il Sig.r Alessandro de grandi deve havere a dì ii Febraro scudi quattro di monetta contati a Girolamo perugino d'ordine di S. S. Ill.ma et sono per il prezzo d'un pezzo di marmo negro havuto da lui per restaurare un'Ercole che ha m.ro Andrea Scultore, appar sua ricevuta in filza 1568 a n.o 187 et post a S. S. Illma in questo — a c. 112. . . . . Sc. 4

Dal libro « Protetione · di · Francia · 1570 » segnato N.

A pag, 10. Adì iiii Febraro. — A m. Andrea Casella Scultor Sc. dieci m.ta a lui contati a Contto di restaurar Statue appar mandato sig.to n.o 15 . Sc. 10

A. pag. xi. — Adì xx detto (Feb.o). — A m.o Leonardo Sormano Scultor Sc. dieci moneta a lui contati a buon conto di una statua nominatta polucio appar m.to sig.to n.o 19 . . . . Sc. 10

A pag. 11. — Adì viiii Marzo. — A spesa di Statue Sc. sessanta m.ta pagati a m. Giacomo de Ducha ciciliano contati per una statua di Hercolle di marmoro Anticha alta circha palmi sei vendutta a S. S. Ill.ma apar m.to sig.to 27 . . . . Sc. 60

A pag. xii. — Adì xii detto (marzo). A Spesa di statue Sc. Cinque moneta baiocchi zero pagati a Silvestro Carratier contati per haver condutto dal guardarobo del Sig.r Lorenzo Ghici a Montecavallo dui statue et una pilla che ha donatto detto sig.r Lorenzo a S. S. Ill.ma apar m.to sig.to n.o 30 . . . . Sc. 5

A pag. xiii. Adì v detto (Marzo). — A Spesa di Statue Sc. setantacinque m.ta pagati a m. franc.o Rancone et. m. Leonardo Sormano per il precio di una statua del naturale di una Mazzona che a vendutto a S. S. Ill.ma apar m.to sig.to — n.o 48. . . . Sc. 75

A pag. 15. — Adì p.mo Maggio. — A m.o Pietro della Motta francese Scultor Sc. cinque moneta a lui contati a contto di Sc. dieci che doverà haver quando haverà restauratto la statua di marmoro ninfa così d'accordo come appar m.to sig.to — n.o 76 . . . Sc. 5

A pag. xviii. — Adì x Giugno. — A m.ro Piero paullo di legi da Volterra Sc. quatro moneta a lui contati sino adì v gen.o per far casse per metervi le statue che S. S. Ill.ma manda allo Imperatore apar m.to di dì 5 Gen.o sig.to — n.o 110. . . . . Sc. 4

Id. Id. — A m.o Leonardo Sormano Sc. dieci m.ta a lui contati fino adì xxviii Maggio per resto di Sc. trentacinque per la restauratura de la statua di polucio appar m.to di dj 28 Maggio sig.to n.o 112 . . Sc. 10

A pag. 18. — Adì xi Giugno. — A Spesa di statue Sc. dui moneta baiocchi cinquantasei pagati a m.o Giovanni dalla pieve di polinego per opere sedeci con uno suo compagno anno datto alla Cava del palazzo maggiore dove fa lavorare S. S. Ill.ma apar m.to sig.to n.o 118. . . . . Sc. 2. — 56

A pag. xxi. — Adì iiii Luglio. — A m.o Pirrino Scultor Sc. sei moneta a lui contati per uno petto di marmoro fatto sotto a uno Settimio che serve per la salla della fontana di tivoli apar m.to sig.to n.o 146 Sc. 6

A. id. — Adì xx Luglio. — A m.o Piero della Motta Scultore Sc. Cinque mon.ta a lui contanti per resto di scudi dieci per aver restauratto una statua di una ninfa con le alli apar m.to di dì xviii detto sig.to n.o 149 Sc. 5

A pag. xxii. — Adì xxxi Luglio. — A Spesa di Statue Sc. sette monetta pagati a m.o Pirino Scultore contati per il precio di uno petto di marmore di uno M. Aurelio posto nella saletta di Tivoli dove è la fontana apare m.to sig.to n.o 165 . . . . Sc. 7

A pag. xxiii. — Adì viiii detto (Agosto) Sc. trentanove moneta baiocchi ottanta pagati a m. Cristofallo paglialonga et contati per haver condutto da Roma a Pesaro casse dove con nove statue così d'accordo quali S. S. Ill.ma manda a donar allo Imperatore appar m.to signato n. 175 . . . . Sc. 39.80

A pag. 24. — adì xxviii detto (agosto). — A Spese di statue sc. settanta mon.ta pagati a Vincenzo da Caglio mulattier contati per sua mercede di condure sei statue in septe casse da roma a pesaro qualle S. S. Ill.ma manda a donare allo Imperatore apar m.to sig.to numero 190 . . . . Sc. 70

Id. — Adì xxx (ditto) — A Spesa di statue sc. Cinque moneta baiocchi vinti pagati a m. Michello Cavalcatore contati per tanti spisi per far cariciar il Marte et condurlo a Tivoli apar m.to sig.to . . n.o 193 Sc. 5. 20.

A pag. xxvi. — Adì 20 settembre. — A spesa di statue Sc. quatordici m.ta pagati a m. Gio. Antonio Stampa per il prezzo d'una statua di Getta con la testa, che costa Sc. 14, et un'altra de simile grandezza che è la compagnia che costa Sc. 10 di moneta appare m.to sig.to . . . . n.o 210. S. 14.

Id. — Adì primo ottobre. — A spese di statue Sc. quattro m.ta pagati a m.o Bartolomeo de Velli Cavatore per il prezzo d'una Testa di marmo Antica, d'una favostina che lui ha data che havea trovata a Villa Adriana, come appare mandato sig.to n.o 216 Sc. 4.

A pag. xxvii. Adì 25 ottobre. — A spesa di statue Sc. dieci moneta pagati a m.o Andrea Casella quali S. S. Ill.ma li dona oltra il prezzo et denari havuti per haver restaurato l'Hercole in piedi che tiene l'Achille in mano app.te m.to sig.to . . . . n.o 228 Sc. 10.

A pag. 27. A dì 8 novembre. — A spesa di statue Sc. trentasette et b.i settantacinque pagati a m. Gio. Battista Garetti, et per lui in deposito alli Mag.ci scarlatti di Roma per la metà d'una statua d'un fauno, che si litigava dinanzi Mons. Randonio, quali denari si pagarano da ditti scarlatti al ditto m. Gio. Batta ogni mi-

nima commissione del detto Mons. Randonio app.e m.to sig.to n.o 236 . . . . Sc. 37. 75.

A pag. XXVIII. — Adì 29 detto (Novembre). A Spesa di statue Sc. tre et b.i novanta pagati alla Compagnia del Grecco facchino per haver portato statue da M. Cavallo a Casa di m. Andrea scultore, et ritornatole app.e m.to de dì 18 Nov.re sig.to n.o 245 . . . . . Sc. 3. 90.

A pag. XXVIIII. Adì 18 detto (Dicembre). — A m.ro Pietro Paulo da Volterra Sc. sette moneta per resto de Sc. 25 che lui doveva havere per haver fatto 15 Casse tra grande, et piccole, nelle quali si è messo le statue mandate a donare all'Imperatore con le stanghe da letiza per portarle sui Muli app.e m.to n.o 257 — Sc. 7

A pag. id. — Adì 27 Decembre. — A spesa di statue Sc. quarantasei et b.i quaranta pagati a m. Accursio Accursi per il prezzo d'una statua d'un Giovane di Marmo antica venduta a S. S. Ill.ma appare mandato de di 8 Decembre sig.to . . . n.o 263 — Sc. 46. 40.

Dal libro « Protetione . di . Francia . 1571. » segn. P.

A pag. 10. — Adì 13 Febraro. — A m.ro Andrea Casella scultore Sc. dicidotto m.ta a lui contati a conto de Sc. 25 simili che doverà havere quando haverà restaurato la statua de Diana, si come app.e obbligo app.e m.to de dì 25 Gen.o sig.to n. 147. . . . Sc. 18.

A pag. XIII. — Adì 11 Aprile. — A spesa di statue Sc. quattro moneta pagata a m. Ant.o Salvi, per prezzo di una testa di Cibale comprata da lui per una statua di S. S Ill.ma appare mandato de dì 2 aprile sig.to n. o 62 Scudi 3

A pag. 13. — Adì 21 Aprile. — A spesa de fabbriche di Monte Cavallo per haver fatto acconciare una fontana a Monte Cavallo et ha fatto smurare le due statue donate dal sig. Lorenzo Chisi, et altre spese, appare mandato de dì 27 Marzo sig.to n.o 72 . . . . Sc. 3. 50.

A pag. XIV. — Adì 11 Maggio. — A spesa di Statue Sc. quattro et b.i sessantaquattro, pagati a Pietro Carattiero, et compagni per haver portato a Tivoli due statue cioè una Venere, e una Polluce app.e m.to de dì 25 Aprile sig.to n.o 79 . . . . Sc. 4. 64.

A. pag. 16. — Adì 27 Giugno. — A m.ro Paulo Scarpellino Sc. quattro moneta a lui contati a bon conto del pavimento che ha preso di fare in Tivoli in contro alla loggetta della Leda, appare m.to sig.to n.o 116 — Scudi 4

A pag. XVIII — Adì 7 Agosto. — A spesa di statue Sc. doi et b. cinquanta pag.ti a m. Ardovino sgatta per prezzo d'una testa di Bacco del naturale, comprata da lui, appare m.to sig.to . . . . n.o 149 — Sc. 2. 50.

A pag. 18. — Adì 25 Agosto. — A m.o Pietro della Motta, et m.ro Giulio Compagni Sc. nove moneta a loro contati per resto de Sc. 25 che dovevano havere per havere restaurato un fauno antico, et tre mostri marini moderni app.re m.to sig.to . n.o 161 — Sc. 9.

A pag. XIX. — Adì 26 Agosto. — A spesa di statue Sc. vinti m.ta [1] pagati a m. Fran.o del Scheia per prezzo di quattro statue di peperigno comprate da lui, et consignato.......... appar mandato sig.to n.o 166. — S. 20.

A pag. 19. — Adì 9 settembre. — A spesa di statue Sc. dieci moneta pagati a m. Pietro scultore per la sua provisione d'un mese finito adì 25 Agosto di lavorare nel statuario app. mandato de di 5 7mbre signato . . . . n.o 180. — Sc. 10.

Id. — Id. — A ditta spesa Sc. dieci m.ta pagati a m.ro Egidio scultore per la sua provisione d'un mese finito adì 25 Agosto di lavorare nel statuario app.e m.to de dì 5 7mbre sig.to n.o 181. . . . . . . Sc. 10.

A pag. 20. Adì 24 ditto. (Settembre). — A. m. Oratio de Mobili scultore Sc. doi muneta a lui contati a conto di sua provisione di lavorare a Tivoli app.e m.to sig.to . . . . n.o 200. Sc. 2.

A pag. XXII. — Adì 8 Ottobre. — A spesa di statue Sc. doi et baiocchi vinti pagati a m.ro Jac.o Carattiere per haver condotto da Roma a Tivoli una statua de Diana di Marmoro, app.e m.to sig.to n.o 217 Sc. 2. 20.

A pag. id. — Adì 11 Ottobre — A m.ro Oratio de Nobili sculture Sc. tre e b.i cinquanta a lui contati per resto di sua provisione di un mese finito adì 10 Ottobre per haver lavorato intorno al Cavallo, app.re mandato sig.to. . . . . . . n.o 219 — Sc. 3. 50.

A pag. 22. — Adì 19 detto (ottobre) — A spesa di statue Sc. quattro e b.i quaranta pagati a Pietro Carettiero per havere condotta da Roma a Tivoli due statue, et sono delle quattro comprate da Ceccon, cioè l'autunno, et l'inverno, appare m.to sig.to n.o 4 — Sc. 4. 40.

A pag. XXIII. — Adì 5 Novembre — A m.ro Andrea Casella Sc. dieci m.ta a lui contati a conto di restaurare una statua d'Antino, app.re m.to sig.to n.o 236 — Scudi 10

Dal libro giornale tenuto a Ferrara da Alfonso dalla Barba:

A pag. 29. — Adì 28 de Novembre. — a Spesa de Roma scudi dugento d.o in.o et per la detta a m. Gio. Antonio Stampa antiquario contati per condure le statue di marmo alla Maestà dell'Imperator a viena dei qualli esso ne dara conto come app. m.to . L. 780. s.i d.i

A proposito di quest'ultima nota, troviamo un accenno del dono nella seguente lettera del Card. Ippolito ad Alfonso II d'Este:

Ill.mo sig.r fr.llo hon.mo — V. S. Ill.ma havrà potuto vedere per un'altra mia, come io presuponevo, ch'ella fosse di già arrivata a Ferrara, et come mi rallegrava seco, che ciò fosse stato con salute della sua persona, mostrando di restar poi nel resto in desiderio d'intendèr da lei quel, che le fosse occorso scrivermi del suo riporto di Germania. . . . .

Nel resto ho avuto la lettera di S. M.tà Cesana, che è in risposta d'una mia, che le scrissi già sopra certe statue, che son per mandarle hora a donare. Conche non occorrendomi dir altro a V. S. Ill.ma fò fine, et con tutto l'affetto dell'animo me le raccomando, pregando

[1] Gilio della Velitta o Viuletta o Uiete.

Dio, che le doni ogni felicità. Da Roma, alli XVIII di Marzo MDLXX.

Di V. S. Ill.ma amorevolissimo fratello
Hip. Car.le di Ferrara.
Al Sig.r fr.llo hon.mo Il sig.r
Alfonso da Este a Ferrara.

Dal conto generale 157?.

A pag. 86. — Spesa de statue et antighaglie in Roma.

L'Ill.mo et R.mo Mons.r N.ro Il s.r Cardinal di Ferrara deve dar per conto della soprascritta spesa Adì 20 genaro scudi tre m.ta per S. S. Ill.ma contati a m.ro giovanni muratore per haver levato le quattro statue comprate di chioccone dalla niche dove herono et portate in orto per farle portar a Tivoli come al L.o R del m.ro Cambio Tes.re Generale a c. 12 Sc. 3.

E adì ultimo detto (Marzo) scudi sedici moneta b.i cinquanta per S. S. Ill.ma contati a m.ro Andrea Casella et per lui al S.r Alessandro de grandi per restauratione de una Diana di marmo come al sudetto libro a c . . . . 13. — Sc. 16.50.

E adì 22 luglio scudi diecisette m.ta b.i quaranta per S. S. Ill.ma contati a Pietro caratiero per la condutta di due statue di Roma a Tiuli come al sudetto loco a c . . . . 18 Sc. — 17. 40.

E adì 5 Agosto scudi vinti m.ta et per S. S. Illma contati al S.r Angielo capraico per pretio de una minerva senza testa, et una testa di termine frusta venduta a S. S. Ill.ma come al sudetto l.o a c. 19 Sc. 20.

A pag. 161. — m.ro Silla de Longhi deve dar Adì 6 Giugno scudi quindeci m.ta a lui contati a conto de Sc. 36 similli per la restauratione di una minerva di marmo come al libro R. del m.ro Cambio Tes.re Generale a c. . . . . 17 — Sc. 15.

A pag. 162. m.ro Franc.co de Meli deve dare Adì 15 Giugno scudi sei moneta a lui contati a conto di restaurare due statue di marmo, cioè uno Giove et uno saturno, come al libro R. Del m.ro Cambio Tes.e Generale a c. . . . . 17 — Sc. 6.

Gl'inventarii delle statue del cardinale già pubblicati per le stampe (V. documenti per servire alla storia dei Musei d'Italia editi per cura del Ministero della Pubblica Istruzione), sono chiariti da queste notizie spigolate nei registri del Cardinale Ippolito II d'Este. E serviranno pure a stabilire alcuni dati cronologici degli scavi e delle scoperte fatte nel secolo XVI presso la rotonda celimontana, dei quali rimaneva qualche ricordo, come ci insegna il prof. Lanciani, specialmente pei famosi scavi della *Domus* dei Valerii Aradii, che misero in luce i documenti di famiglia in tavole di bronzo ancora appesi alle colonne dell'atrio, la lucerna con la nave di S. Pietro, statue e busti e metalli infiniti.

Anche per Villa Adriana, questi documenti recano luce sugli scavi che Pirro Ligorio imprese fra le rovine del teatro latino, ove intorno al muro del podio e dell'iposcenio scoprì tre torsi bellissimi, basi e nicchie di statue; sul pulpito della scena, colonne e statue, e fra le altre una statua nuda d'Adriano con globo in mano e clamide sulla spalla; fra le rovine della Palestra, figure di atleti, la statua di Cerere, una pretesa Ecate e il busto colossale di Iside, oggi nel museo Chiaramonti. E servono poi queste ricerche anche per la storia dell'arte del secolo XVI, perchè da Girolamo da Carpi che, secondo il Vasari, a Montecavallo accomodò « le più belle e ricche statue antiche che siano in Roma », al Maturino, a Gian Battista della Porta e ad altri che quelle statue restaurarono, noi troviamo ricordati i principali artisti che in Roma operavano.

A. VENTURI.

Documento riguardante un contratto per un quadro in tavola rappresentante una Madonna col Bambino, e i Santi Nicola e Sebastiano, da eseguirsi dal pittore Alberto d'Ungheria, per un paese delle Marche, con ottimo e fino colore ed oro, come l'anconetta di S. Giovanni di Rocca Contrada od Arcevia.

ANSELMO ANSELMI.

In Dei nomine. Amen. Anno D.ni 1514 die vero VII mensis Decembris. Actum in apotheca mei notari posita ut sopra

presentibus Eusebio Antonii et Bectantio Benedicti de Asperis testibus. Magister Albertus Pictor de Ungaria per se suosque heredes etc. promisit et convenit Bastiano Lazzari et Gratiano Baptiste de Peticulo presentibus stipulantibus et recipientibus pro seipsis et comune castri Peticuli ad pingendum unam Conectam lignaminis pro pretio et pretii nomine florenorum vigintiquinque et bolon. octo ad 40 solvendorum pro medietate in presenti die residuum post finitam operam sive picturam (cum una salma vini trebiani) quam Conectam dictus M.gr Albertus promisit pingere ab uno latere figuram beate Virginis cum filio in brachio, et ab alio latere Sanctum Nicolaum et Sanctum Sebastianum, promisit quoque dictus Magister Albertus dictas figuras facere et pingere boni et optimi et fini coloris et deaurare dictam Conectam ubicumque fuerit opus auri fini et boni secundum *Conectam Sanctis Jannis de Rocha* ad juditium boni et optimi Mgri Pictoris et predictus M.gr Albertus promisit predicta omnia adtendere et observare etc. obligando se etc. jurans etc. pro quo M.ro Alberto et pro omnibus et singulis firmiter observandis et adimplendis Christoforus Johannis de Gonstantiis noscens se non esse obligatum sed sponte et ex certa scientia promisit et se obligavit predictis Sebastiano et Gratiano ut supra stipulantibus quod dictus M.gr Albertus faciet et observabit totum id quod promisit in dictis picturis obligando se et bona sua et sic juravit etc. obligavit etc. renuntiavit etc. sub pena etc.

Die 18 mensis maji 1515 supradictus M.gr Albertus confessus fuit habuisse et recepisse a supradictis Bastiano Lazzari et Gratiano Baptiste totam suprascriptam quantitatem vigintiquinque florenorum et bolon. octo de quibus dictus M.gr Albertus pictor fecit finem et quietationem etc. renuntians etc. obligans etc. jurans etc. presentibus Cola Baldi Pandulfi de Sancto Stefano et Blasio Filippi Rustici testibus etc.

29 Dec. 1522. Riformanze dal 1520 al 1525 p. 405, 409.

Octavo: Suplicatio Chicchi aurificis et Alberti ungari pictoris condemnatorum dicto tempore (Potesteria Baldassaris Guidonis de Monteveteri) pro mallio contra Ser Jo: Bapta: Ser Bernardini petentium gratiam quando habeant pacem et solvantur dimidium.

Bernardinus Alavolinus consultor sorte extractus super octava de supplicatione Chicchi aurificis et Alberti pictoris dixit..... et per fabas sexaginta unam del (*sic*), undecim in contrarium non obstantibus obtemptum fuit: quod attentis narratis in proposito fiat eis gratia etc.

Atto col quale si obbliga Luca Signorelli a dipingere una Croce ch'egli avea promesso ai Sindaci dell'amministrazione del San Medardo d'Arcevia, d'eseguire gratis, dopo compiuta la tavola per la stessa chiesa.

ANSELMO ANSELMI.

Die XXIIIJ Junii 1508 inditione XI. Actum in terra Roche (contrate) in domo Magistri piertidaldi magistri georgii iuxta plateam de medio bona agamennonis bastiani Thome et alia latera presentibus Bertino Joannis benedicti et sante angeli santis testibus etc.

Magister Lucas de Signorellis pictor de Cortona cum esset quod in pictura tabule Ecclesie Sancti Medardi per ipsum facta promiserit scindicis dicte ecclesie ultra dictam picturam pingere gratis unam Crucem prout ipse asseruit et dicti scindici vellent se cautelare a dicto Magistro Luca de dicta Cruce et pictura ipsius, Magister Piertidaldus magistri georgi de dicta terra sciens se ad predicta non teneri sed teneri velle sponte et ex certa scientia promisit ut principaliter Joanni pieri severini de dicta terra Roche uni ex dictis scindicis Ecclesie Sancti Medardi presenti et pro se et vice et nomine aliorum scindicorum dicte ecclesie stipulanti et recipienti quod dictus Magister Lucas faciet et pinget dictam Crucem bene et cum omni decore et ornamento condecenti et de auro et coloribus optimis et bonis. Renuntiavit etc. obligavit etc. juravit etc. etc.

Archivio Notarile di Arcevia — Rogiti di Alfonso Veneri *ad annum*.

Contratto di obbligazione in data 26 giugno 1508, fra la Confraternita del buon Gesù a Jesi e il pittore Luca da Cortona, per una tavola in cui doveva esser figurata tutta di sua mano e per la fine d'ottobre dello stesso anno una Deposizione dalla croce con molte figure. La tavola non fu poi dipinta dal Signorelli e n'ebbe l'incarico Lorenzo Lotto.

ANSELMO ANSELMI.

Contractus obligationis fraternite Boni Jesu et Magistri Luca de Cortona — In Dei nomine amen. Anno D.ni MDVIII Ind. XI tempore S.mi in Christo patris et d.ni d.ni Julii divina providentia pp. secundi: die vero XXVI Junii. Magister Luchas de Cortona pittor etc. promisit et pacto pretio se obligavit Francisco Magistri Oliverii et Tiberio Mag. Bartholomei de Esio prioribus fraternite Boni Jesu de Esio et aliis confratribus ejusdem fraternite etc. etc. pingere unam conam de ligno pro dicta fraternita cum uno deposito de Cruce cum aliis figuris circum circa dictam conam pro ornamento dicte cone etc. et dipingere suis propriis manibus per totum mensem ottobris proxime futuri etc. etc. et hoc pro pretio et nomine pretii centum ducatorum auri boni et justi ponderis, et dare habitationem domus, in qua possit stare ad dipingendum, et panem et vinum et lectum pro se suisque famulis sumptibus dicte fraternite per totum tempus quo stabit ad dipingendum dictam conam etc. etc. etc.

Actum in civitate Esii in capella Boni Jesu posita in Ecclesia S. Floriani etc. etc. Presentibus Magistro Petropaulo pictore de Saxo ferrato sive esino, Peramore Bartholomei, et magistro Bitto Stephani de Esio Sutore etc. (Arch. not, di Jesi Notaio Antonfrancesco Serangeli Prot. 1307-1308 carta 186 tergo).

Tre Lettere di Tiziano al Cardinale Ercole Gonzaga

Sfuggite alle diligenti ricerche del Braghirolli, [1] e quindi rimaste ignote al Cavalcaselle ed al Crowe, che dall'erudito mantovano attinsero tutti i documenti dell'Archivio Gonzaga sul grande pittore, queste tre lettere di Tiziano riguardano un ritratto di Solimano secondo, commessogli nel 1561 dal Cardinal Ercole, mentre presiedeva il Concilio di Trento. Ignoriamo per qual ragione, tra le più gravi cure di riformatore della Chiesa, il Cardinale non solo sentisse vaghezza di questa effigie del Sultano, ma in pari tempo ordinasse al Tintoretto anche una piccola *battaglia turchesca*; [2] è tut-

[1] *Tiziano alla corte dei Gonzaga,* Atti dell'Accad. Virgiliana 1881.

[2] Avvezzo a composizioni grandiose, il Tintoretto si trovò a disagio nell'eseguirla, e ne scriveva al Cardinal Ercole:

R.mo et Ill.mo Monsignor et patron mio oss.mo

Non ho risposto prima che adesso a quella di V. R.ma et Ill.ma S. perchè desiderava di rispondere insieme con le parole

tavia probabile che nell'un caso e nell'altro si trattasse di quadri da offrire in dono, e de' due dipinti non è perciò rimasta traccia negli inventari della galleria Gonzaga.

È bensì registrato nel catalogo del 1627 un ritratto di Selim, ma senza dubbio l'indicazione deve riferirsi a quello eseguito da Tiziano nel 1538 pel Duca Federico, ed oggi miseramente perduto.[1]

Non miglior sorte sembra toccata al secondo ritratto, di cui parliamo, assai più importante del primo, perchè Tiziano ebbe presente uno schizzo rimessogli dall'ambasciatore veneziano a Costantinopoli; e il gran Solimano vi era dipinto a cavallo. Oltreciò Tiziano aveva uno speciale interesse perchè l' opera riuscisse veramente magistrale: desiderava cioè, con raccomandazioni efficaci, ottenere finalmente la sua pensione imperiale sulla camera di Milano, che da più anni gli era fatta sospirare; e il ritratto di Solimano doveva appunto valergli dal Cardinale Gonzaga, zio del Marchese di Pescara, questi autorevoli offici.

I

R.mo et Ill.mo S.r mio colendissimo.

In questi giorni prossimamente passati il clarissimo m. Marin di Cavalli mio cariss. signore e padrone tornato dalla Legatione di Francia mi ha commesso per nome di V. S. R.ma et Ill.ma ch' io le dovesse far in pittura l'effigie del Gran Sultano a cavallo et in quell'habito, nel quale egli il più delle volte si ritrova, come mi mostrò da una carta fatta far in Costantinopoli, mentre questo molto mag.co e raro gentilhuomo era quivi Bailo per la Repubblica.

Io che son desideroso di servire i miei signori ho cominciato cotesta pittura, et mi sforzerò di fornirla in modo che si giudichi che secondo la debolezza delle mie forze io habbia sodisfatto apieno et all'autorità di un sì honorato messo, come è sua M.cia Cle.ma, et all'impositione di sì gran mio Sig.re, come è V. S. R.ma et Ill.ma. Alla quale ho voluto dare aviso di haver intesa la sua volontà non prima ch' io mostrassi a quel degno gentilhuomo qualche segno manifesto d' haverla ubidita, per farle conoscere la prontezza dell'animo mio in servirla et agradirla, come io debbo et desidero di fare in tutto quello ch' io possa. Et a V. S. Ill.ma quale io mi sia tutto offerendomi le bacio la r.ma mano

Di Venetia alli 13 di Settembre MDLXI.

Humil. Ser.
Titiano Vecellio.

II

Ill.mo et R.mo S.or mio Col.mo

Ho già ridotto a buon termine il ritratto del gran Sultano a cavallo da quel giorno, ch' io scrissi a V. S. Ill.ma e R.ma d'haverlo principiato a fare. Così andarò di giorno in giorno riducendolo a compimento, dandoli quella miglior forma ch' io possa per sodisfar almeno in parte al buon desiderio ch'io ho di servirla, benchè oltra il suo infinito merito quello mi senta haver così grande nell'animo mio, che ogni cosa ch'io faccia mi par poco o niente.

Intanto assicurato dalla sua singolar benignità supplicherò V. S. R.ma d'un favore, il quale io reputerò grande assai, et a lei sarà di piccolissimo impedimento. Io ho una provigione di ducento scudi l' anno, della quale mi fece degno la gloriosa memoria del gran Carlo V sopra la camera di Milano durante la mia vita, la quale ho scosso sempre; et perchè da due anni in qua non ho havuto il pagamento delle rate corse per non haverlo dimandato, hora ch'io mi trovo in bisogno havrei carissimo d'haverlo con prestezza di tempo, et non posso haverlo così facilmente non so per che disturbi di quei ministri. Però prego humilmente V. S. R.ma et Ill.ma per sua bontà et cortesia a degnarsi di farsi servire in scrivere all' Ill.mo S.re il Marchese di Pescara suo nipote, quanto caldamente si potesse, che Sua S.ria Ill.ma ordinasse con instantia che mi fusse contato quello che m'avanza del tempo corso, perchè io manderò uno mio procuratore che le comparirà inanzi per me. La qual cosa se dalla benignità di V. S. potrò impetrare le ne sentirò obligo eterno ecc.

Di Venetia il 26 Sett. del 61.

Umil Ser.
Titiano Vecellio.

III

Ill.mo et R.mo S.or mio Col.mo

Credo che fin hora V. S. Ill.ma habbia ricevuto il ritratto del gran Sultano, il quale essa mi fece ordinare et io le ho mandato col mezzo del R.mo Legato di Venetia. Però mi sarebbe carissimo intendere come V. S. Ill.ma se ne sia compiaciuta, perchè quanto a me mi è paruto di far molto picciola cosa per lei, rispetto al desiderio grande ch' io ho di mostrarmele affettionatissimo

anco con l'opera che quella ricercava da me. Hora ho finito la battaglia turchesca, la mando a V. R. et Ill.ma S. tal quale ella si sia. Desiderarei bene che V. Ill.ma S. m'adoperasse in cosa che fosse de mia maggiore professione che di fare queste figure picciole. Però quella accetterà il buon animo; et se son stato in servirla, ne fu cagione la difficultà dell' opera, la quale ricerca lungezza di tempo. Baccio le mani all' Ill.ma S. V. et prego N. S. Iddio che la conservi lungo tempo et faccia si che gli sia grato questo picciol dono mio et di mio fratello.

Da Venetia alli 9 di magio 1562.

De V. Ill.ma et R.ma S.

Servitor
Giacomo Tentoreto pittore.

[1] Cavalcaselle e Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, I, 441.

servitore. Onde la supplico a degnarmi de suoi comandamenti in cosa, nella quale io possa usando l'arbitrio de le picciole forze mie mostrarle in modo maggiore, se non in tutto, almeno in parte, la mia devotione verso di lei. Che in questa guisa Ella mi renderà più animoso in domandarle qualche altra gratia simile alla prima, la quale fin hora è mancata di effetto: ciò è di farmi scrivere all' Ill.mo suo nepote governatore di Milano alcuna più efficace raccomandatione delle cose mie, non havendo anchora io potuto trar pur un quatrino delle mie annuali provisioni da quella Camera, dopo che V. S. Ill.ma mi degnò altre volte di simil favore. Et a questo humilmente pregandola me le offero di core e raccomando in sua buona gratia.

Di Venetia alli 4 di marzo 1562.

Obb. hum. Ser.
Titiano Vecellio.

Altre spigolature tizianesche.

Le lunghe pratiche di Tiziano per alcune terre di Trevigiana, che malgrado la mediazione del Duca di Mantova i frati di S. Benedetto in Polirone non si risolvevano a cedergli, sono notissime; manca però nella serie dei documenti pubblicati dal Braghirolli una curiosa lettera del pittore stizzito con que' monaci bugiardi e *poltroni*, la quale conferma che a reclamare con insistenza la vendita lo spronava il desiderio di impiegare utilmente i lauti regali di Carlo V. È diretta a Federico Gonzaga, la cui risposta del 9 maggio 1533 fu già prodotta dal Gaye (*Carteggio*, II, 249).

Ill.mo et Exmo et Patrone mio osser.mo

La Ex. V. si deve raccordare che lei per sua buontà et humanità fece ricercare il Capitolo di Frati de S.to Benedettò a volermi fare vendita di trentatre campi di terra che sono nel territorio di Treviso, et che per la risposta che fu fatta a m. Jac.o Malatesta, che alhora faceva residentia qui, da l'Abbate di S.to Georgio al quale toccava fare la vendita de detti campi fu concluso di dargli per 25 ducati al campo, del che alhora non mi contentai perchè mi parevano troppo cari. Hora che me ritrovo li scudi che V. Ex. m' ha fatto guadagnare con l'Imperatore, acciò che non vadino in malhora, ho procurato che l'ambasciatore della Ex. V. ha parlato col moderno Abbate de S.to Georgio, qual doppoi tolto il termine di sei dì a respondere ha mandato a dire per un frate che darrà li campi, ma che ne vole trentatre ducati del campo, cosa che invero me pare poco conveniente che vogliano mancare della promessa che fecero alla Ex. V. la quale fu de dare li campi per venticinque ducati l'uno come ho detto, et secondo che se può intendere da m. Jac. Malatesta. Però supplico a V. Ex. se sono degno ottenere gratia da Lei che la voglia mandare un homo aposta a S.to Benedetto al Capitolo a ricercare li frati che vogliano darmi questi campi per quel miglior pretio che sii possibile et per manco de li 25 ducati, che tutto lo avantaggio haverò lo receverò per dono da la Ex. V., che facendo questo cognoscerò che la mi ha per quel vero et fidel servitore che sono, et lei lo deve fare per ogni modo non tanto per il particular mio quanto per l'interesse de lo honore suo, però che gli serìa poco honorevole che questi gagliotti et poltroni frati non volessero far quello che già gli hanno promisso.

Me raccomando alla buona gratia della Ex. V. humilmente baciandole la mano.

Di Vinegia all'ultimo de aprile MDXXXIII.

D. V. Ex.
Humill.o S.r
Ticiano Vecelio.

Nella corrispondenza da Venezia dell'ambasciatore mantovano Benedetto Agnello il Braghirolli ha raccolto larga messe di preziose notizie su Tiziano: ma s'è pur lasciato cadere qualche spiga, che è utile racimolare.

11 febbraio 1536. « Scrivo questa in casa di m. Ticiano, qual se raccomanda in bona gratia de la Ex. V. et aspetta con desiderio che quella lo mandi a chiamar per retrare il putino..... m. Ticiano dice che l'aspetta il presente da V. Ex. » Era forse ancora in attesa d'un dono, pel *Cristo* compiuto fin dal settembre del 1535: e doveva, a quanto pare, recarsi a Mantova per ritrarre uno dei bambini del Duca. Vi andò nel maggio, ed avrà allora soddisfatto anche questo desiderio del suo mecenate.

10 agosto 1538. « Ho parlato con m. Ticiano de li quadri delli Imperatori, qual m'ha risposto fin hora esser stato occupato in far un quadro nella sala del Gran Consiglio, ma *ch'ora che l'ha finito* attenderà alli Imperatori et che senza alcun fallo venirà con essi a trovar V. Ex. a meggio il mese proximo. » Con questa importante testimonianza dell'Agnello si può dunque stabilire il tempo preciso in cui Tiziano ultimò la *Bataglia di Cadore*.

Più notevole ancora è una lettera che lo stesso ambasciatore, dieci anni dopo, scriveva al castellano di Mantova . G. Jacopo Calandra, intorno ai ritratti che Tiziano, reduce dal suo viaggio di Germania, stava compiendo pel Re dei Romani (cfr. CAVALCASELLE e CROWE, II, 141):

18 Dicembre 1548. « Ho fatto ogni opera, perchè m.o Ticiano contentasse dar li retratti de le Principesse d'Austria per mandarli a Mantova a Mons. R.mo Cardinale, sì come Sua S.ria R.ma desiderava; ma egli s'è excusato non poter disporre de la robba d'altri, che li retratti sono del Re de Romani et che oltre di questo non sono finiti chè manca da farli li vestimenti, che

per honor suo non li mandaria fuori così imperfetti, ma promette finirli quanto più tosto poterà, et dice che venirà in persona a Mantua alla venuta del Ser.mo Principe et che li porterà seco, talchè allhora mons. R.mo haverà copia di vederli a suo modo. È vero che li detti retratti non sono finiti, che li manca da far parte di vestimenti, ma le teste sono finitissime che non li manca cosa alcuna. Io credo che m.o Tiziano non habbia voluto mandar questi retratti perchè dice che il Vivaldino gli ordinò per nome di Madama nostra che ne facesse uno de la sposa che sua Ex. gli haverebbe fatto un presente et per quanto ha detto a me in questo si tiene deluso dolendosi di haver fatto il retratto et che ha buttato il tempo e la fatica. »

Al ritratto di Caterina d'Austria, figlia di Ferdinando, che nel 1549 venne sposa a Francesco duca di Mantova, si riferiscono appunto queste ultime lettere dell'Agnello al Calandra:

8 febbraio 1549. « Ho parlato a m. Titiano per il ritratto della signora sposa, ma egli non mi l'ha voluto dare al presente con dire che lo vole mostrare a questi signori che si trovano qui, cioè al Cardinale, al duca Mauritio et al duca d'Urbino. Ma io per me credo che non lo voglia dare finchè non habbia finita la copia che ha da mandare al Re di Romani: la qual apena è cominciata. È ben vero che la potria finire subito s'egli vole; non mancherò di solicitarlo et quanto più tosto havrò il ritratto subito lo mandarò. »

12 giugno. « Il ritratto de la Ill.ma S.ra Sposa a quest'hora deve esser giunto: un gentilhomo de la corte del Re che ha visto il detto retratto affirma che non gli manca altro che il fiato, ma dice però che il vivo riesce molto meglio senza alcuna comparatione. »

21 giugno. « Hier mattina, essendo in casa di m. Girolamo Gigante, avocato de la Ill.ma S.ria per veder la processione del corpo di Cristo, vi venne anco m. Titiano, il quale dimandandomi s'io havea havuto aviso de la ricevuta del ritratto, et io dicendogli di sì, mi dimandò se gli era stato mandato a donar cosa alcuna, et rispondendogli di no egli soggiunse che non si poteva persuadere che Sua Ex. non fosse per fargli un presente conveniente a la grandezza sua et al merito de l'opera, et che quando facesse altrimenti saria sforzato a dir peggio de l'Aretino. »

Margherita Paleologa, vedova del Duca Federico, non continuava, come si vede, la generosità del marito verso Tiziano, ed egli spingeva le sue rimostranze sino a minacciare delle maldicenze aretinesche. Era ben naturale che alle labbra dell'artista corresse il nome del *flagello dei Principi*, poichè dall'amico e compare aveva appreso il miglior sistema per farsi pagare il premio dovuto ai suoi lavori, alla sua *virtù*: e l'originale di qualche lettera di Tiziano mostra addirittura che talvolta egli avesse nell'Aretino un compiacente segretario.

ALESSANDRO LUZIO

Il testamento di Pietro da Cortona.

Il documento che segue, tolto dall'originale conservato nella collezione del compianto marchese G. Ferraioli di Roma, se anche non aggiunge alcuna interessante novità a quello che già sappiamo intorno a Pietro Berrettini da Cortona, dimostra con prove di fatto la verità della notizia dell'agiatezza a cui l'artista, che aveva sortito modesti natali — il padre suo Giovanni faceva lo scalpellino — giunse col suo lavoro. È noto infatti come egli, protetto dalle potenti famiglie dei Sacchetti e dei Barberini e onorato di numerose commissioni dai pontefici e da parecchi altri, fra cui il granduca Ferdinando II di Firenze, per cui dipinse nel palazzo Pitti, tenesse veramente il campo nella pittura al suo tempo e fosse celebrato da' suoi contemporanei fino all'esagerazione. Fu veramente un buon coloritore, ma nocque all'effetto dei suoi gruppi — e i migliori sono gli affreschi — lo straordinario movimento che gli fece anche sbagliare il disegno dei corpi, i quali hanno la musculatura esageratamente sviluppata.

Il testamento, scritto il 9 maggio 1667, ossia tre anni circa prima della sua morte che avvenne il 1670, nomina erede universale la Chiesa dei SS. Luca e Martina, la cui parte superiore fu da lui ricostruita e in cui si trova ancor oggi nella chiesa inferiore la sua sepoltura. « Il suo prossimo parente » Luca Berrettini e il fratello di lui Lorenzo, ai quali lascia tutti i suoi beni in Cortona, sono suoi cugini. Nè d'altri parenti si parla nel testamento (all'infuori della cugina monaca nel monastero di S. Girolamo in Cortona) nè di alcuno de' suoi fratelli che pur furono parecchi, e che forse saranno morti prima di lui.

La casa con giardino ch'egli possedeva ed abitava in Roma e che lasciò pure alla chiesa di S. Martina, era posta in via della Pedacchia a piè del Campidoglio, ed è stata di recente demolita pe' lavori del monumento a Vittorio Emanuele.

G. COCEVA

In Nomine Sanctiss.me et Indiuidue Trinitatis Amen.

Non essendo in questa uita cosa piu certa della morte, è piu incerto il tempo d'essa. Per ciò io infrascritto sano per la Dio gratia di mente, senso, loquela, et intelletto, faccio il presente instrumento communemente chiamato testamento, è con questo dispongo dell'infrascritti beni, che la Bonta Diuina mi hà concessi.

Primieramente supplico humilmente sua Diuina Maestà à non uoler entrare in giuditio con il suo seruo, ma secondo la moltitudine delle sue misericordie perdonarmi i miei peccati, è condurre l'anima mia in luogo di salute. Per la mia anima lasso che mi siano celebrate nella Chiesa di S. Luca in Santa Martina cento messe in quella mattina prossima alla mia morte, nè potendosi nella med.ma mattina si dichino nelli giorni seguenti à d.ta morte.

Lasso ancora che il mio corpo sia sotterrato uicino alla porta disopra della d.ta Chiesa, che uolendosi metter pietra, o altro ornamento, sia semplice, acciò possi seruire per pauimento.

Item lasso et assegno alla d.ta Chiesa di Santa Martina (non però come unita à S. Luca, ma separata dalla Accademia di d.to S. Luca, che così intendo è non altrimente) scudi sei mila settecento cinquanta di diuersi luoghi di monti, che mi trouo, quali monti non si possino per alcun tempo uendere, ma restino in perpetuo uincolati, et in caso d'estratione, reduttione o estentione si debbano comprarne dell'altri, et i frutti d'essi luoghi, che al presente ascendono alla somma di scudi ducento settanta m.ta debbano seruire per sodisfare all'infrascritti oblighi, è non altrimente sotto qualsiuoglia pretesto, ancor che utile alla med.ma Chiesa di S. Martina.

In primis assegno scudi cento cinquanta per la prouisione di tre Cappellani amouibili, come si dira di sotto, cioè scudi cinquanta mta per ciascuno, et à quello che di loro sara sagrestano pro tempore, oltre li cinquanta scudi, cinque scudi di piu l'anno, con l'habitatione, quale sara da me stabilita nel codicillo, che spero di fare, et in caso, non disponessi altro, si piglieranno le pigioni delle botteghe della casa, doue al presente habito, cio è scudi quaranta, ò cinquanta, per poter pigliare à pigione una casa uicina alla Chiesa di S. Luca in S. Martina piu commoda che sarà possibile, al seruitio di d.ta Chiesa, quali Cappellani siano obligati celebrar messa ogni giorno da se med.mi è non d'altri, eccetto nell'infermita, è lontananza da Roma per loro negotii, che in tal caso, uoglio gli possi essere data licenza dall'Ill.mi Sig.ri della Cong.ne di S. Eufemia, come meglio s'esplicara di sotto per dui mesi, ò tre al piu con lassarui un altro sacerdote in luogo suo: accio sodisfaccia all'oblighi, et anco siano obligati à non lasciar mai la Chiesa sola, di modo che il giorno, quando escano fuora dui di loro per loro bisogni, il terzo sia obligato à rimanere alla custodia della Chiesa per inuigilare sopra li Chierici, ò per ogn'altro bisogno che potesse occorrere. Con questo però, che ogni uno di loro Cappellano habbi libero il sacrificio giorni dieci di ciaschedun mese per poterlo applicare secondo l'intentione loro. Che d. ti Cappellani, non facendo gli oblighi loro ò qualche mancamento, il Capo dell'Accademia ò uero il Prouiditore della d.ta Accademia possa ricorrere alli Signori della d.ta Cong.ne ò suoi Sig.ri Deputati, accio possi mutarli, è pigliare rimedio, che sara piu espediente.

Item lasso, et assegno scudi quaranta m.ta per dui Chierici cioè scudi uenti m.ta per ciascuno l'anno, et otto scudi per una ueste per ciascuno l'anno, et d. ti Chieri *(sic)* siano maggiori di dodeci anni, è non minori, il seruitio de quali deue essere di seruire le messe la mattina tener polita la Confessione è la Chiesa di sopra, hauer cura delle lampade, che si dira di sotto seruire, et assistere, non solo al luogo della Confessione; ma ancora alla Chiesa di sopra, et uno di loro il giorno debba à uicenda assistere, per guardia della Chiesa soprad.ta ò uero una settimana per ciascuno conforme meglio giudicheranno i Sig.ri Deputati.

Item lasso, et assegno (accio il luogo di d.ta Confessione stia con decoro) scudi trenta m.ta l'anno per mantinimento di Noue lampade sei di sotto, è tre di sopra, quali debbano stare accese il giorno, et vna sola di sotto la notte.

Item lasso, et assegno alla sagrestia della Confessione (che intendo quella di sotto, ò quella sara fatta di sopra è separata dall'Accademia dico di S. Martina) le infrascritte robbe, quali saranno nell'inuentario, che sara lassato da me, ò uero le med.me robbe, che sono nelle Casse, che à questo effetto si trouano in casa mia, ò uero nel Conuento delle Reuerende Monache di S. Vrbano di Roma, doue staranno in riserbo, quali robbe come argenti è parati non si possino imprestare ad altri, ma solo al luogo Pio di d.ta S. Eufemia per il sol giorno della festa di d.ta Santa, et all'Accademia per la festa di S. Luca, mentre li Sig.ri Deputati, ne siano ricercati dalli Sig.ri Accademici, sia pero in arbitrio di d.ti Sig.ri Deputati il prestargli, ma pero gli si potranno imprestare in d.ta festa di S. Luca calici, camici, pianeti è messali: accio si celebri d.ta festa con decoro, et in d.ta festa si metteranno quattro candellieri d'argento con sue candele all'altare di S. Martina, è quattro faculotti de piu piccoli, che è solito che auanzino è destinati à quest'effetto. L'altre robbe ordinarie, che seruano, è seruiranno giornalmente, si debbano conseruare nella sagrestia di S. Martina, è di queste, ne habbi la cura uno delli soprad.ti Cappellani, cio è quello sara giudicato più atto dalli Sig.ri Deputati ad esser sagrestano è tener cura delle robbe di d.ta Sagrestia, il qual sagrestano debba sempre render conto delle robbe consegnateli ogn'uolta, che giudicheranno bene li med.mi Sig.ri Deputati, et in particolare, quando si partisse, è lasassi il seruitio di d.ta Chiesa; delle robbe assegnatole, ne debba render conto, è mancandoui qualche cosa sia rimesso alla prudentia delli Sig.ri Deputati di fargne pagare.

E perchè mi preme assai la festa di S. Martina: accio si facci con ogni honoreuolentia, è decenza possibile, è solito spendersi per la musica della cappella Pontificia scudi sessanta per tre seruitij cioè dui Vesperi, e la messa cantata, è perchè d.ta musica sia fatta con puntualità, intendo, che ci habbi d'essere fra li Sig.ri Musici di d.ta Cappella il punto per quelli, che mancheranno, et anco debbino metterci dui organi portatoli, che così so conuenuto con li soprad.ti Sig.ri Musici, è non uolendoci il d.to punto, è l'obligo delli due Organi non intendo faccino d.ta musica, ma sia rimesso il tutto al S.re Card.le Antonio et alli Sig.ri della Cong.ne soprad.ta o loro Sig.ri Deputati, essendo il caso che li soprad. ti Sig.ri Musici non uolessero far loro d.ta musica si dia ad altri, con spenderui pero cinquanta scudi almeno per d.ta Musica, et al Prete, Diacono, Subdiacono, M.o di Cerimonie, et altri Chierici, che si chiameranno in d.to giorno della festa per seruire le messe et assistere

a d.ta messa Cantata gli si dara il solito. E per la Cera di d.ta festa si potra spendere un anno per l'altro scudi dodeci, come si e sperimentato che ci uanno, con il prouidimento di piu per la cera, che sara necessaria per tutto l'anno. Li festaroli poi desiderarei che fussero dua sempre dell'Accademia, come piu pratici, è questi siano il s.re Cosmo Fancelli Scultore et il S.re Lazaro Baldi Pittore, quali hanno fatta d.ta festa molti anni, è questi non si debbino mutare, mentre uiuano, è mentre uogliano fare, et esercitare tal carica, ò non uolendo, ò non potendo ciascheduno di loro, ò tutti dua debbino nominare uno, ò dua dell'Accademia med.ma di lor gusto è sadisfattione, è quello giudicheranno più habile, et à proposito, et à questi festaroli pro tempore gli si dara scudi cinque, et anco dua scudi per poter pigliare fiori mancandoci, è uerdura per metterla conforme al solito accio gli seruino nella festa di S. Martina per far colatione, ò altro che a loro piu piacera, è questi gli saranno dati dalli S.ri Deputati, o Sig.re suo Esatore della d.ta Cong.ne senza ricercar altro, quali Sig.ri Deputati, ò Sig.re Esatore potranno anco pagare festaroli, facchini, è pagare altre spese necessarie per d.ta festa conforme al solito.

Item lasso, che si facci la festa di S. Lazaro Pittore, che uiene alli 22 di Genaro con messa Cantata, è suo Vesporo con musica, che in tutto si potra spendere scudi quindeci m.ta è qualche altra picciola spesa necessaria conforme meglio giudicheranno li Sig.ri Deputati della d.ta Cong.ne

Item lasso à Luca Berettini, come a mio prossimo parente tutti li miei mobili esistenti in Cortona liberi, et anco li stabili patrimoniali pure esistenti in Cortona, ò suo territorio, mentre uiue è doppo la sua morte à Lorenzo Berettini suo fratello se soprauiuera di poi la morte loro, dico de beni stabili, alla loro sorella Monica nel Monastero di S. Girolamo di Cortona dette le Pouerelle, eccettuato il campo delle piagge, quale lasso libero alle heredi di mia Madre, che di presente godano i frutti di d.to campo, con obligo à chi di loro possedera d.ti beni stabili, che facci celebrare dodeci messe l'anno nella Chiesa di d.to Mon.ro di S. Girolamo nel giorno della festa di S. Martina, è doppo la loro morte è di loro sorella restino d.ti beni stabili alle Monache di d.to Mon.ro di S. Girolamo con obligo di far celebrare le d.te dodeci messe nella loro Chiesa di S. Girolamo nella festa di S. Martina.

Item oltre li soprad.ti luoghi de monti, è mobili attribuiti da me, come sopra alla Santa et alla di lei Chiesa, è confessione, gli lasso ancora la Casa, doue habito con il suo giardino, è casa annessa a d.to giardino, et altri beni ancora, che per l'auenire in qualsiuoglia modo potrebbano a me appartenere ò spettare.

Lasso, è dichiaro herede uniuersale, generale, è particolare [1] faccio, instituisco, è uoglio, che sia come con la mia propria bocca nomino la Soprad.ta S. Martina è sua Chiesa con le solite facultà, è questo uoglio sia l'ultimo mio testamento, è mia ultima uoluntà è dispositione riuocando cassando et annullando ogn'altro mio testamento, Codicillo, ò donatione per causa di morte et ogni altra dispositione, che hauessi io fatto sino à questo presente giorno, è questo solo uoglio habbi il suo effetto, non solo per ragione di testamento come sopra, ma donatione, causa mortis, et ad pias causas senza altra insinuatione, qual testamento sara da me sottoscritto potendo, è consegnato alla presenza di testimonij al Notaro ad effetto di conseruarlo cosi chiuso insino al tempo della mia morte, qual seguita ordino sia aperto, è sia esseguito quanto in esso si contiene in ogni miglior modo. Qual testamento ancor che non fusse consegnato al Notaro pur che sia sottoscritto da me uoglio habbi il medesimo effetto, che se fusse consegnato al med.mo Notaro.

Per essecutori del soprad.to testamento, et ultima mea uoluntа lasso l'Eminen.mo Sig.re Card.le Francesco Barberini Decano del Sacro Collegio è Vice can.ico di S. Chiesa come Protettore, è Benefattore di d.ta Chiesa di S. Martina, e l'Eminen.mo Sig.re Car.le Antonio Barberini come Protettore della Cong.ne di S. Eufemia, et all'Ill.mi Sig.ri di d.ta Cong.ne di S. Eufemia lasso la cura principalmente di eleggere li soprad.ti tre Cappellani, quali desiderarei però, che fussero di buoni costumi, et vno almeno habile di poter sentire le confessioni, et in particolare, che non habbino oblighi in altre Chiese, accio possino con tut'o l'animo seruire alla Chiesa soprad:ta di S. Martina; potranno anco eleggere d.ti Sig.ri di S. Eufemia, i suoi Sig.ri Deputati, li soprad.ti dua Chierici, quali pero siano è debbano essere come sopra maggiori di dodeci anni, è non minori.

L'Ill.mi Sig.ri poi di d.ta Cong.ne potranno far riscuotere dal loro Esattore (con darli la solita mercede), i frutti delli soprad.ti luoghi de monti, è pigioni della *(sic)* soprad.te case ò altri effetti, è di questi lasso scudi dodeci m.ta l'anno alla Sagrestitia *(sic)* di S. Martina per mantenere, conseruare, rifare, è quello ricerchera il bisogno per le d.te robbe è suppellettile necessaria alla d.ta chiesa, si spenderanno sei scudi l'anno per resarcimenti necessarij delli tetti della Chiesa di S. Martina, come anco dentro la Chiesa se bisognasse accomodare qualche cosa per mantenerla polita et accomodata si la fabrica med.ma come anco la Confessione, scale, ò sue Cappelle di sotto, et i tetti delle soprad.te case ancora, quando ricerchera il bisogno et ancora scudi uno, è fr. 20 per pulire ogn'anno i marmi di d.ta Cappella è confessione ad un lustratore, che sara pero ogn'anno l'istesso quando si porti bene. Il sopra auanzo delli frutti tanto de luoghi de monti, quanto delle pigioni delle case soprad.te si potranno mettere a moltiplico sin che arriuino alla somma sufficiente a poter comprare una casa piu uicina, che sia possibile à d.ta Chiesa di S. Martina per habitatione di d.ti Cappellani [1] e dui Chierici bisognando.

[1] Segue in fin di riga la sillaba *fac* cancellata.

[1] *Cappellani* ripetuto un'altra volta al principio della riga seguente.

Se mai poi uenisse per alcun tempo, che li frutti soprad.ti de luoghi de monti sopra assegnati si riducessero à minor somma, in tal caso uoglio, et ordino, che si lassi il moltiplico dell'avanzo delle pigione delle case per comprare la casa ai Cappellani, è supplire ai frutti, che manchassero con le pigioni delle case; perchè li primi obblighi, che appartengano al culto di Dio, è della Santa, desidero, che in tutto, è per tutto siano sadisfatti et adempiti, et in caso che la soprad.ta Confessione non restasse perfettionata affatto, doppo la mia morte. ui mancasse qualche ornamento per finirla, desidero et ordino, che sia finita con le pigioni di d.te case; perche come hò detto, uoglio che si habbi principalmente riguardo al Culto diuino, et alla gloria della Santa. E confido totalmente nella Charità, è pietà dell'Ill.mi Sig.ri della Cong.ne soprad:ta quali non mancheranno, che questa opera pia non resti amministrata con quello amore con il quale di presente amministrano quella di S. Eufemia, alli quali signori lascio totalmente la sopra intendenza secondo la soprad.ta dispositione.

Alli Em.mi Sig.ri Card.li Protettori di detta Chiesa di S. Luca in S. Martina, come di S. Eufemia gli si darà l'anno nella festa della Candelora una candela di tre o quattro lib.e l'una, al Prelato dell'Accademia una di dua lib.e et all'Ill.mi Sig.ri della Cong.ne di S. Eufemia una candela d'una lib.a per ciascheduno, è similmente una simile al s.re Esattore di S. Eufemia, et al Capo di d.ta Accademia et alli Sig.ri Festaroli pro tempore che saranno.

Sè mai poi per alcun tempo piacesse al sommo Pontefice metter Religiosi ò Religiose regolari alla Cura della Chiesa di S. Luca in S. Martina, uoglio et ordino in d.to caso, che li med.mi Sig.ri della Cong.ne soprad.ta di S. Eufemia habbino la medesima cura, è faccino amministrare, et adempire la soprad.ta mia dispositione, è uoluntà circa agli obblighi sud.ti come se li d.ti Religiosi è Religiose regolari, non uè fussero in d.ta Chiesa di S. Luca in S. Martina.

E se anco (il che non credo) il Capo, è li Sig.ri di d.ta Accademia facessero qualche difficultà, Li soprad.ti Sig.ri della Cong:ne soprad.ta assieme con la Visita potranno far supire, ò aggiustare in modo che resti adempita questa mia disposizione, è uoluntà, è resti sempre il douuto seruitio alla soprad.ta Chiesa di S. Martina.

Io Pietro Berettini da Cortona dispongo lasso assegno uoglio istituischo confermo et affermo il tutto comme sopra mano propia questo di 9 maggio 1667 laus Deo e santa Martina Vergine e Martire ora per me.

B. de Bulgarinis scripsit

Die 6 Augusti 1669 Collato in Archiuio Vrbano concordat

In fidem Prot. Roccho Genio Arch.ta
Carolus Blanchettus

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

Marcel Reymond. **Donatello** (Extrait de *L'Artiste*, 1889) — Paris, Fischbacher, 1890, pp. 60.

L'A. fa precedere al suo studio alcuni cenni sulla scultura italiana, conchiudendo che l'opera di Donatello riassumerà tutta la scienza e tutta la potenza d'espressione del secolo xv, senza avere ancora subito l'influsso nefasto del Rinascimento. Il Rinascimento è per l'A. il vento del deserto, il ritorno alla classica antichità è un' aberrazione dello spirito artistico, Donatello è la più violenta protesta che un artista abbia mai scagliata contro l'influsso dell'arte romana. Ma per chi osservi senza preconcetti lo svolgimento dell'arte s' accorgerà che essa mai non fiorì, se prima non assimilò l'esperienza del passato; e s'accorgerà che solo dopo il periodo d'assimilazione degli antichi elementi si schiuse quello della creazione. L'Italia giunse alla sua grandezza artistica nel Rinascimento, camminando sul substrato dell' antichità classica; quando finì per cadere nella imitazione materiale dell'antico, aveva già manifestata la sua potenza, aveva già incoronato i suoi genii. È naturale che dopo tanta espansione di vita seguisse l'esaurimento, che dopo la freschezza primaverile succedesse l'estiva aridità. Ma il Rinascimento non è l'esaurimento, non è l'aridità artistica. Questi termini sono e saranno sempre fatalmente gli ultimi in ogni epoca d'arte; ma chi guarda solo al Dio termine che sta ai confini di un campo, non conosce i beni sul campo piovuti. Ci tratteniamo alquanto su questo, perchè ora è di moda maledire al Rinascimento: la nostra arte disgregata, che va brancicando alla ricerca della realtà, non vede la grandezza che nell'indipendenza dalla tradizione, nell'estrinsecazione soggettiva, nell' assoluto isolamento del carattere; e perciò la storia talora mostra di non accorgersi delle cause che produssero uno dei più grandi rivolgimenti dell'età moderna. È strano, è incredibile a dirsi, è illogico, ma di continuo, in Francia specialmente, si guarda al Rinascimento come alla forza che distrusse nell'arte la spontaneità, la originalità, la vita; e non si pensa che se lo studio dell'antichità attutì le forze naturali dell'artista, queste dovevano essere ben deboli. Donatello, ad esempio, non è già una fiera protesta contro l'antichità classica, ma è prova come un artista di genio possa potentemente assimilare l'antico e liberamente creare. L'A., fermo nelle sue idee, tenta di dimostrare che l'arte antica non ebbe che un debole influsso sul genio di Donatello; ma basta un'analisi paziente dell'opera dell'artista per accorgerci che egli via via maggiormente attinse alle fonti classiche: giustamente il Müntz considera Donatello come un discepolo dell'arte antica.

L' A., principalmente sulla base dello studio di von Tschudi (*Rivista Storica italiana*, 1887), discorre delle opere di Donatello; ma senza convinzioni proprie e nette. Basti il dire che discorrendo dell'errore in cui caddero taluni scrittori nell'assegnare a Donatello una statua di Nanni di Banco, osserva « se vi fu errore, esso non fu grave: non si potrebbe offendere la giovinezza di Donatello, attribuendogli un capolavoro di Nanni di Banco. » A questo modo non si contribuisce a risolvere le questioni, a piantare una verità, ma si gira inutilmente intorno alle verità e agli errori. Perciò incerta è la discussione tentata dall'A. sulla classificazione delle opere di Donatello proposta dallo Schmarsow e da von Tschudi; e la discussione stessa è talora interrotta da frasi entusiastiche a razzi. Per parlare del pergamo di S. Lorenzo, l'A. scrive: « oeuvre belle entre les plus belles, dessinée comme un Alber Dürer, mouvementée comme un Rubens, profonde comme un Rembrandt, dramatique comme un Jean Bellin. » Questi confronti richiedono un certo sforzo di fantasia: non era più naturale cercare Donatello, lui proprio, lui non tedesco, nè olandese, nella sua opera?

O. Maruti

Giulio Cantalamessa. **Vecchi affreschi a S. Vittoria in Matenano attribuiti a Gentile** — (*Nuova Rivista misena*, III, 1, gennaio 1890). Arcevia, 1890.

Nelle *Vite del Vasari* (Ed. Sansoni, III, p. 19) havvi una nota che dice così: « Nel paese di Santa Vittoria « delle Marche è una cappelletta presso la rovinata

« chiesa appartenente ai monaci di Farfa, che quivi ebbero un loro monastero: ivi sono bellissime pitture « in fresco rappresentanti soggetti religiosi. Coloro che « l'hanno vedute dicono che si accostano grandemente « alla maniera di Gentile da Fabriano. Di queste pitture non parlano nè il Ricci nè altri. » Essendo questo il solo accenno che di quelle pitture fin qui sia stato fatto in stampa, l'A. fu mosso a tracciarne una descrizione e a rilevarne i caratteri precipui dello stile. E dopo avere descritto e analizzato parte per parte gli affreschi, con diligenza ed amore, l'A. si chiede: ma è veramente Gentile da Fabriano il pittore di questi affreschi? Paragonando quelle pitture specialmente con l'*Adorazione dei Magi* dell' Accademia di Belle Arti di Firenze, l'A. trova qualche analogia, forse troppa. « Lo stesso spirito d'esattezza, egli dice, la stessa incontentabilità finchè non sia sottilmente ritrovata ogni linea, la stessa predilezione delle intonazioni chiare, la stessa libera espansione dell'animo, e, quasi direi, la traccia delle stesse compiacenze nel dar vita ad un leggiadro tipo giovanile. Nelle pieghe una medesima cura e finitezza e persino somiglianza di quel rompersi ed avvolgersi della parte estrema del manto della Madonna, che offre il bambino al bacio del vecchio prostrato nell'*Adorazione* di Firenze, cogli espedienti che terminano il manto di *S. Antonio* negli affreschi di S. Vittoria. » Più che questi riscontri, noi ne troviamo invece altri strettissimi col polittico di recente entrato a far parte della Galleria Vaticana, e che, quantunque sia ascritto a Gentile, rammenta i caratteri della scuola fulignate, de' precursori di Niccolò, detto impropriamente l' Alunno. Il maestro deve avere fiorito verso la metà del secolo XV, e non sarà forse difficile rinvenirne il nome, specialmente con l'aiuto degli elementi analitici forniti dall'A. Con Gentile da Fabriano però non ha, secondo il nostro parere, che riscontri generali, che quella somiglianza avente tra loro pittori contemporanei, non affinità di origine o di scuola. Lello da Viterbo, ad esempio, che s'ispirò alle opere di Gentile, quantunque gli sia di gran lunga inferiore, è trascinato a ripetere i suoi tipi; mentre il pittore di S. Vittoria in Matenano e del polittico della Galleria Vaticana riproduce forme umbre stereotipate. Aspettiamo che l'A., valendosi anche di questo riscontro, compia da par suo l'importante studio sull'attribuzione degli affreschi.

O. Maruti

Antonino Maresca. **Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Naccherino.** - *Appunti*, Napoli, Giannini, 1890, pp. 78.

È un'utile monografia su quello scultore fiorentino, che dimorò in Napoli per circa mezzo secolo, che il De Dominici disse napoletano, e sul quale si avevano incerti ragguagli. Gli studiosi fiorentini potranno dirci da chi fosse educato il Naccherino; la sua arte, mentre riflette le forme michelangiolesche del Bandinello, ha certe reminiscenze più antiche, di forme più caste, di grandiosità scultoria minore. A Palermo esistono i primi lavori conosciuti del Naccherino, e cioè due statue marmoree nella grandiosa fontana che adorna la piazza Pretoria, l' una rappresentante una divinità fluviale, l'altra una Nereide, segnata la prima *Opus M. Angelus Nacherinus flor.*, e la sconda *Opus Me. Angelus Nacherinus flor.* (1575 circa). Nella chiesa di S. Agata in Castroreale, nella provincia di Messina, vedesi un'opera eseguita dall'artista, probabilmente nel tempo in cui si recò in Sicilia, e rappresenta un gruppo della Vergine col Bambino, opera alquanto goffa, che l'A. esalta troppo.

A Napoli esistono dello scultore un Crocifisso marmoreo nella chiesa di S. Carlo all'Arena, una « Pietà » nel frontone della cappella del Banco della Pietà in Napoli, una Vergine in S. Giovanni a Carbonara (1601), un Sant'Andrea nella chiesa del Gesù Nuovo a Napoli, la sepoltura del Cardinale Alfonso Gesualdo presso la porta di S. Restituta (1603 circa). Una statua colossale in bronzo nel duomo di Amalfi (1604), una statua di S. Matteo nel duomo di Salerno (1606) e infine il gruppo rappresentante Adamo ed Eva in una fonte del giardino Boboli a Firenze (1616) compiono la serie dei lavori firmati dall'artista. A questi l'A. fa seguire l'elenco di tutti gli altri lavori che gli sono attribuiti e che esistono in Napoli. Se l'A. avesse posto mente ai caratteri stilistici del Naccherino e avesse anche voluto desumere alcuni dati dai documenti d'archivio da lui raccolti, avrebbe potuto più giustamente, invece di classificare le opere firmate prima e le non firmate poi, discorrere delle opere autentiche con o senza firma, e tracciare meglio la evoluzione dell' artista. Il suo lavoro avrebbe avuto quell'organismo che non ha, costituito com'è di separati cenni di opere diverse dello scultore. Invece di lodare la espressione di questa o quella figura, di accennare i suoi pregi da un punto di vista assoluto, avrebbe dovuto analizzare i caratteri individuali dell'artista, le peculiari sue forme, le abitudini sue proprie. Il buon metodo gli avrebbe anche impedito forse dall'eccedere nelle lodi del Naccherino, che, secondo lui, « seppe unire la bellezza delle forme alla sublimità dell' espressione ». E qui proprio l'A. non ebbe misura nell'elogio, chè il Naccherino, fra gli altri scultori del suo tempo, non si estolle, e vive nel limbo dei mediocri, vive fra quelli che espressero l' impoverimento, l' inaridimento progressivo dell'arte cinquecentista, la sostituzione della formula all'idea. Redimerlo dal limbo è troppo generoso; redimerlo dall'obblio era giustizia di storico. E in questo l'A. è riuscito, raccogliendo anche sull'artista numerosi documenti, di cui fornisce diligente benchè rapido riassunto, e che servono tanto a comporne la biografia, come a correggere inveterati errori e false opinioni. Il libro è una buona raccolta di materiali per farlo.

O. Maruti

GAUDENZIO CLARETTA. **Le peripezie del celebre quadro di Van Dyck del principe Tommaso di Savoia e dei famosi arazzi gli amori di Mercurio.** Nota storico-artistica. (Estratto dagli *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino*, XXV, 20 Aprile 1890, pp. 16). Torino, Clausen, 1890.

L'A. ha ricercato le peripezie del famoso dipinto di Van Dyck, e ha ritrovato ch'esso fu venduto a Parigi nel 1694 da Luigi Tommaso conte di Soisson, per trenta luigi; e ricuperato poscia da Emanuele Filiberto, principe di Carignano, insieme con una tappezzeria rappresentante gli « amori di Mercurio ». La notizia va aggiunta a quelle date da A. de Vesme, intorno a *Van Dyck peintre de portraits des princes de Savoie* (Turin, Paravia, 1885). Circa alla tappezzeria osserveremo che non v'è alcun dato storico per ritenere che fosse eseguita su disegno di Raffaello, come nel secolo scorso si supponeva. Probabilmente quell'attribuzione è una fra le tante senza fondamento, nate da ammirazione ingenua e incosciente. Ma se quegli arazzi, giacenti probabilmente, secondo l'A., ancora in qualche ripostiglio del reale palazzo di Torino, fossero tratti fuori, e dimostrassero vani i nostri sospetti, saremo i primi a rallegrarci della scoperta.

O. MARUTI

BERNARDO MORSOLIN. **Giorgio Capobianco** — (*Arte e Storia*, IX. 14, 31 maggio 1890).

Di due medaglie in onore di Guidobaldo II° della Rovere, di cui fornì notizia l'Armand, l'A. discorre con profonda erudizione, sollevando il dubbio che l'una e l'altra siano opera di Giorgio Capobianco di Vicenza, artista protetto da quel Duca, valente nell'oreficeria, come nella meccanica e nell'architettura militare. L'Armand aveva interpretato il monogramma di una delle medaglie, una B ed una C intrecciate, per le iniziali del nome e cognome di Bernardino Campi, orefice, coniatore di medaglie, architetto e ingegnere militare, nato a Pesaro nel 1525 e morto ad Harlem nel 1573. Ma l'altra delle medaglie, di cui si vede un esemplare nel Gabinetto imperiale di Vienna, reca le lettere G. B. CAPO; onde l'A. espone la congettura che le sigle B. C., intrecciate nella prima delle due medaglie, nascondano il nome piuttosto del Capobianco che di Bartolomeo Campi. Congettura plausibile, e che potrebbe tradursi in affermazione sicura, quando l'A. osservasse direttamente se vi sieno riscontri stilistici fra le due medaglie. L'A. riassume le notizie lasciate da Vicentini contemporanei sul Capobianco, da Pietro Viola, da Giulio Barbarano, dal Marzari e dal Gualdo, e ricorda le lodi che gli tributarono il Cardano, l'Aretino e il Baldi, specialmente per un orologio inserito in un anello, il quale recava scolpiti all'ingiro i segni zodiacali e una figura nel mezzo indicante le ore; e per una navicella d'argento con statuette semoventi, fra cui un timoniere, galeotti, un bombardiere che sparava un cannoncino, un Re sotto la poppa, una donna che suonava la lira e cantava ecc.

O. MARUTI

RAFFAELLE ERCULEI. **La sezione retrospettiva d'arte nella esposizione di Barcellona.** — Relazione a S. E. il Comm. Luigi Miceli. (*Annali dell' Industria e del Commercio*). Roma, Botta, 1889, pp. 81.

L'A., presidente della giuria per la sezione archeologica dell'esposizione di Barcellona, nella relazione presentata al Ministro d'Agricoltura, Industria e Commercio, discorre dell'industrie artistiche della Spagna, cogliendo di frequente a volo i rapporti esistenti fra l'Italia e quella nazione nell'arte. Trattenendosi sui broccati e ricami, descrive un paliotto d'altare esposto dal clero di Manresa, recante nel fondo la scritta: GERI LAPI RACHAMATORE ME FECIT IN FLORENTIA in lettere ricamate in oro; e così qua e là discorre di artisti italiani che apportarono in Ispagna le loro produzioni, o di Spagnoli che vennero nel nostro paese a contraccambiarci.

Le notizie di quei reciproci scambi sono desunte dall'A. da pubblicazioni recenti; e la messe ricavatane evidentemente era tale che con isforzo egli ha dovuto rimanere nei limiti d'una relazione ufficiale. Interessante è la ricerca di cui l'A. espone le conclusioni, e cioè se gli artefici di Murano abbiano avuto parte nella diffusione dell'industria vetraria nella Spagna. Alcuni documenti pubblicati dall'A. dimostrano come i muranesi, eludendo le leggi della repubblica veneta, le quali vietavano ai sudditi di recare fuori de' dominii un'arte, che la Serenissima amava « come la pupilla degli occhi suoi », non mancarono, spontaneamente o allettati, di recarsi a lavorare al di là dei Pirenei.

O. MARUTI

FILIPPO RAFFAELLI. **Guida artistica di Fermo.** — Fermo, Bacher, 1889, pp. 83.

Le guide artistiche dei luoghi d' Italia dovrebbero essere meno sopraccariche di quei cumuli di notizie, che richiamano alla memoria non solo mediocri, ma infimi artisti. Perchè esse possano servire alla educazione del gusto, perchè attraggano la curiosità degli abitanti e de' forestieri, conviene graduare la importanza delle notizie, in modo che i visitatori dei monumenti debbano trattenersi là ove essa è maggiore, guardare ov'è poca, passar oltre ove è nulla. La forma sistematica e equilibrata delle notizie tornerebbe così di aiuto, di vera guida allo studioso; ma la scala dell'importanza delle opere d' arte dovrebbe essere fatta, dopo uno studio generale dell' arte stessa. Altrimenti si va a rischio di riempire la guida di gloriole mu-

nicipali, di ridurla ad una raccolta che potrebbe paragonarsi ad una d'insetti. Nell'Italia ricca a dovizia di opere grandi e belle, l'ammirazione deve esser rivolta ad esse, non confusa, non distratta da futili cose.

Tali sono i pensieri che ci ha suggerito l'esame della guida artistica di Fermo, e che noi francamente esponiamo, perchè essa corrisponde al tipo comune delle guide delle città italiane, e perchè l'A., eruditissimo nella storia della città sua, può facilmente trasformarla secondo un tipo moderno, e volere che dell'opera sua, de' suoi studii sia ricavata la maggiore utilità possibile. Per la storia dell'arte poco importa di conoscere il nome del calligrafo che qualche anno fa scrisse su pergamena un'epigrafe onoraria, il nome di un doratore che dorò un altare moderno, e cose simili. Importa poi che le notizie date su artisti di conto sieno desunte dalle fonti più sicure, onde non si dica ad esempio che Simone dei Crocefissi fu allievo di Franco da Bologna, che Marco Zoppo fu maestro del Francia ecc. Ma a parte queste osservazioni, nella guida trovansi buone notizie aggiunte a quelle date dal De Minicis e dal Curi sui monumenti fermani. Aspettiamo quindi che l'A. si metta all'opera per una seconda edizione. Non mancano i modelli per conformarla al tipo che abbiamo indicato, ad esempio la guida tedesca dello Gsell-Fels.

O. Maruti

Cesare Pinzi, **Guida dei principali monumenti di Viterbo.** — Roma, tipi della Camera dei Deputati, 1889, pag. 65.

Molto meglio distribuita della precedente è questa guida, scritta dall' autore della « Storia della città di Viterbo », che vi profuse la ricchezza della sua erudizione, e tuttavia seppe contenerla entro giusti limiti. È una esposizione di notizie storiche e artistiche fatta con quella sobrietà, con quella semplicità e chiarezza, propria di chi prima studiò intimamente la storia del suo paese. La guida è preceduta da un cenno sulla storia medioevale di Viterbo, e contiene poscia indicazioni sui principali monumenti del luogo, fra cui avremo voluto veder pure annoverato la importante chiesa di S. Sisto. Troviamo ricordate opere di Giovanni Spagna, anteriori al 1500, e fra esse un « Presepio » esistente nel Museo Civico, dipinto per commissione dei Viterbesi Pietro Paolo e Margherita Guizzi intorno al 1488. Quantunque le notizie abbiano fondamento di verità, non possiamo a meno di osservare che solo ai primi anni del secolo XVI data sin qui la cronologia artistica di quel pittore. Se quindi le indicazioni fornite troveranno il suffragio della critica artistica, si dovrà tenerle in gran conto. Oltre « il Presepio », sono ascritti allo Spagna alcuni affreschi in S. Maria della Peste, in S. Maria della Verità e in Santa Maria del Paradiso. Certo è ch'essi hanno tra loro una grande affinità, e che sono l'opera di uno scolaro del Perugino, avente qualche carattere di somiglianza con lo Spagna.

Fra i quadri del Museo Civico, l' A. ne cita tre di Sebastiano del Piombo: la « Pietà » meritamente riputata dal Vasari il bellissimo de' suoi quadri, la « Flagellazione » dell'anno 1525 e il « Battesimo ». Quest'ultimo però, eseguito certo dalla mano de' seguaci del maestro, probabilmente su un disegno di lui, non ci sembra che si possa assegnare che alla scuola. Qua e là per Viterbo si trovano traccie dell' influsso esercitato su pittori del luogo dalle opere di Sebastiano, in alcune si vede finanche la imitazione materiale di certi particolari delle sue forme. Quelle traccie potrebbero forse dar modo di conoscere i seguaci di Sebastiano che colorirono il « Battesimo ».

Nella cattedrale di S. Lorenzo, e propriamente nella sagrestia di essa, sta una tavola del Salvatore in mezzo ai quattro Evangelisti, recante la data 1472. Essa è attribuita al Mantegna, ma quest' attribuzione evidentemente non regge alla critica.

Interessanti e nuove sono le notizie fornite dall' A. sul tempio di Santa Maria della Quercia, presso Viterbo: esse sono desunte dai registri di spese del convento, e ci auguriamo che siano rese di pubblica ragione nella loro integrità.

I nomi di Andrea della Robbia, autore delle terrecotte della facciata; di Antonio da Sangallo, che operò il ricchissimo soffitto a lacunari; di Andrea Bregno, scultore della splendida edicola marmorea dell' altar maggiore; di Fra Bartolomeo di S. Marco e di Fra Paolino da Pistoia, che dipinsero quadri per la monumentale chiesa, e gli artisti che da Roma e da Firenze accorsero ad ornarla, riceveranno nuovo lume dalle ricerche dell'A. Noi aspettiamo impazienti l'adempimento della promessa da lui fatta nel compilare la guida, ch'egli disse la traccia di un più ampio e completo lavoro.

O. Maruti

Carl Aldenhoven. **Herzogliches Museum zu Gotha. (Katalog der herzoglichen Gemäldegalerie).** Gotha, 189', pp. 136.

Il catalogo della ducale galleria di Gotha ha importanza anche per gli studiosi dell'arte italiana, poichè in essa trovansi alcuni quadri della quadreria Giustiniani di Roma ed altri delle nostre scuole pittoriche. Già essi erano stati descritti da H. I. Schneider (Gotha, 1883); ma le attribuzioni avevano d'uopo della revisione, che l'A. ha fatto, valendosi delle più recenti pubblicazioni sull'arte, e del consiglio di apprezzati conoscitori. Al n. 492 però, seguendo l'opinione di R. Wischer, l'A. assegna a Luca Signorelli un ritratto virile, che ci sembra piuttosto di mano veneta. Certo che l'antica attribuzione al Pinturicchio era evidentemente erronea; ma intanto non sarebbe stato forse prudente sostituirla con una attribuzione generale, determinare la specie più che l' individuo? Così al n. 504, se l'A., se-

guendo il dubbio espresso, avesse chiamato veneto il dipinto ora attribuito a Girolamo Marchesi da Cotignola, si sarebbe avvicinato più al vero, poichè esso appartiene al pittore e al miniatore Gian Francesco de' Maineri di Parma, che nelle opere sue manifesta d'aver subito anche veneti influssi. Ma del resto quasi sempre l'A. ha dimostrata una grande prudenza nell'accogliere giudizi nuovi o nel cancellarne di antichi. Ha tolto giustamente al Pordenone, per ascriverlo in generale ad un maestro dell'Alta Italia, il quadro (n. 519) rappresentante il « Tradimento di Giuda »; e così ha tolto al Velasquez il bel ritratto (n. 554) della metà del secolo XVII; a Michelangelo il dipinto (n. 493) rappresentante Cristo fanciullo dormiente. Come appendice al catalogo, l'A. raccoglie osservazioni sulle attribuzioni varie, controverse intorno a questo o a quell'opera d'arte. E anche ciò torna di utilità al lettore.

O. MARUTI.

GUSTAVO UZIELLI. **Leonardo da Vinci e tre gentildonne milanesi del secolo XV** — Pinerolo, tip. Sociale, 1890, pp. 46.

L'A. fornisce molte notizie, con grande diligenza raccolte, intorno a Beatrice d'Este, Cecilia Gallerani e Lucrezia Crivelli, le tre donne amate in vario modo e in varii tempi da Ludovico il Moro. In quanto al ritratto di Beatrice d'Este, l'A. esamina la questione se Leonardo ebbe o no l'incarico di dipingerlo o scolpirlo, e espone la ipotesi che Beatrice non abbia voluto essere ritratta da Leonardo, perchè questi aveva effigiato Cecilia Gallerani, la concubina di Ludovico il Moro. Le ragioni date per sostenere tale ipotesi non sono risolutive della questione, poichè quantunque l'A., in un documento pubblicato in appendice, dimostri che Beatrice era gelosa della Gallerani, non ne consegue che spingesse la sua gelosia sino a non volere essere ritratta dal pittore ufficiale dello Sforza. Altro è non volere portare una veste d'oro tirato, perchè la Gallerani ne indossava una eguale; altro è non volere essere ritratta da Leonardo, per odio contro la rivale. Del resto la ricerca di tali spiegazioni non importa, a parer nostro, tante sottigliezze. Beatrice era stata ritratta da tanti e tante volte che non aveva d'uopo di un nuovo ritratto: questa ci sembra la spiegazione più naturale del fatto. Se invece Leonardo dipinse il ritratto, esso non giunse sino a noi.

L'A. continua a discorrere dei ritratti dipinti da Leonardo, tanto di Cecilia Gallerani come di Lucrezia Crivelli, e osserva giustamente come quello dovesse essere eseguito anteriormente al 1491, e questo tra il 1496 e il 1498. Ad un tempo l'A. combatte con buoni argomenti alcune fantastiche affermazioni dell'Amoretti, accolte, come egli dice, e intarsiate con belle frasi e con molteplici deduzioni da quasi tutti i biografi di Leonardo.

O. MARUTI

A. GENOLINI. **Catalogo della collezione N. Bianco di Torino. Quadri antichi.** Milano, Pirola, 1889, pp. 47.

Il Catalogo, pubblicato per cura dell'impresa di vendite di Giulio Sambon, è l'elenco di quadri che furono venduti nel Novembre dello scorso anno Fra essi erano notevoli una « Pietà » attribuita a Gaudenzio Ferreri, una pala d'altare assegnata a Defendente de Ferrari, « l'Ascensione » ascritta a Gandolfino d'Asti. V'era ancora un'opera di G. B. Moroni, in cattivo stato, recante l'iscrizione seguente

AEQVI · ESTO · SIN · TEMO
Y · DELA · MVERTE
NO · HE · PAVOR
EL · DVQVE · Y · CONDE
M. D. LIX
IO · BAP · MORONVS · P.

Sul rovescio della tela vedevasi ricordato il nome della persona ritratta, il duca di Albuquerque, governatore spagnuolo di Milano.

L'opera, che attirava principalmente l'attenzione e la discussione dei conoscitori era un dipinto attribuito al Correggio, rappresentante la Vergine col Bambino e san Giovanni. Il catalogo fornisce la illustrazione in fototipia di questi dipinti, come pure del ritratto di un prelato ascritto a Andrea del Sarto, avente un monogramma di due A intersecati e capovolti l'uno all'altro, e la data 1514.

O. MARUTI

MARIANO BORGATTI. **Progetto di sistemazione dei dintorni di Castel S. Angelo di Roma.** Roma, Voghera, 1890, pp. 10.

L'A., già noto per l'interessante pubblicazione sulla storia di Castel Sant'Angelo, molto opportunamente ha tracciato un progetto di sistemazione dei dintorni del Castello, per dimostrare non necessario l'atterramento, divisato dal Ministero dei Lavori Pubblici, dei torrioni detti di S. Giovanni e S. Matteo, e lo smussare gli angoli del basamento quadrato romano per prolungare in *sezione costante* il Lungo Tevere alla riva destra. Tale divisamento ha avuto origine per il prolungarsi verso Castel Sant'Angelo del Ponte Elio, dovuto alle necessità idrauliche della sistemazione del Tevere. Noi non ci tratteniamo a discorrere della ragionevolezza, dal punto di vista tecnico, del piano proposto dall'A. a fine di salvare l'integrità del monumento; e solo ci rallegriamo con l'A. che le ragioni storiche come le tecniche siano state tenute in degna considerazione, e che, grazie alla strenua difesa da lui fatta del monumento, non si pensi più a spezzare le imponenti ed artistiche linee di Antonio Sangallo.

O. MARUTI

ARCHIMEDE SACCHI e GIOVANNI CERUTI. **Il palazzo del Comune detto « Arengario » in Monza.** — Relazione storico-artistica al Ministero della Pubblica Istruzione pubblicata a cura del Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Milano con prefazione, aggiunte e disegni di Luca Beltrami. Milano, Pagnoni, MDCCCXC, pagine 115.

A memoria dell'ingegnere-architetto Archimede Sacchi, morto a 49 anni, con felice pensiero il collegio degli ingegneri e architetti milanesi pubblicò la presente relazione, che fu additata come modello di monografia di un edificio storico. Il Beltrami, incaricato di dare alle stampe il manoscritto, vi apportò qualche modificazione ad aggiunta di notizie e documenti inediti relativi al monumento, incorporandole nel testo, se conformi alle conchiusioni del Sacchi e del suo collega Gio. Ceruti; tenendole distinte, se da quelle divergenti. La relazione è divisa in tre parti: nella prima si fa la storia del palazzo, nella seconda se ne esamina l'architettura, nella terza il restauro. L'idea della strettissima parantela fra il palazzo Arengario di Monza con quello di Milano costrutto nel mezzo del Broletto nuovo fu di guida agli AA. nello studio storico per cui si avvicinarono alla affermazione del Giulini, e cioè che esso fosse costruito dal comune di Monza verso il 1213, essendo podestà il nobile e potente milite Pietro Visconti. Il confronto tra i due palazzi di Milano e di Monza è condotto con grande ingegnosità, quantunque, come commenta il Beltrami, il raffronto dei due edifici sia fatto con astrazione dai documenti i quali stabiliscono l'antecedente costruzione del palazzo comunale. Nella monografia si troverà qualche superfluità, qualche digressione, certa tendenza a discussioni di questioni d'indole generale; ma traluce sempre il fine di raccogliere e di determinare gli elementi per la proposta di un restauro razionale del palazzo, la coscienza dell'importanza dell'opera agli AA. affidata, la religione dell'antico. Quelle digressioni d'altronde rivelano un criterio fine, una larghezza di cognizioni e di coltura degnissimi di onore.

O. MARUTI

CHARLES C. PERKINS, **Cyclopedia of painters and paintings** edited by John Denison Champlin, Ir. (with more than two thousand illustrations). Vol. 1-4. New York, Schribner's sons; London, Quaritch, MDCCCLXXXVIII.

È veramente sentito il bisogno di un'enciclopedia biografica dei pittori, rifatta sulla scorta degli studii e delle opere recenti che hanno di tanto arricchito la letteratura artistica. Quella iniziata in Germania dal Meyer e continuata da von Tschudi di tutti gli artisti, con articoli che sono vere monografie, è un'opera colossale che si costruisce necessariamente con una lentezza tale da non lasciare sperare a noi di vederne la fine. Un lessico artistico, come quello, invecchia prima d'essere compiuto; mentre un libro di tal genere, per tornare di sussidio agli studiosi, deve rappresentare lo stato generale delle cognizioni al momento della sua pubblicazione. Il lessicografo non può quindi imprendere nuove ricerche, ma deve riassumere quasi istantaneamente il lavoro fatto. Con questo metodo e con lo scopo di tornare utile agli studiosi, il compianto Charles Perkins pubblicò un'enciclopedia dei pittori di tutti i tempi e di tutte le scuole, compresi contemporanei eminenti, e delle più celebri pitture. Gli articoli sono quindi parte biografici, parte descrittivi. I biografici contengono in fac-simile monogrammi e firme e i ritratti di pittori; i descrittivi sono illustrati da disegni a semplice contorno. Quantunque la bibliografia, a cui fu fatto ricorso dall'A., sia ricca assai, pure ad essa non fu attinto con gran diligenza, mancando la enciclopedia di nomi di pittori, le cui biografie si leggono ne' dizionarii artistici del De Boni, del Füssli ecc. Gli articoli descrittivi, cioè quelli in cui si accenna a pitture celebri svolgenti un dato soggetto, sono manchevoli assai, non dimostrando neppure il tentativo di una classificazione dal punto di vista iconografico e storico. Nonostante la enciclopedia del Perkins potrà essere utilmente consultata dagli studiosi.

O. MARUTI

EMILIO BORBONESE. **Castelli risorti**. Lettura fatta alla società filotecnica di Torino la sera del 15 Febbraio 1889. — Torino, Derossi, 1889, pp. 31.

L'A. tenne parola di castelli risorti, o meglio, com'egli disse, di alcuni restauri di castelli e monumenti antichi del Piemonte, eseguiti nell'ultimo ventennio. Il maniere d'Issogne, il castello di Camino, la casa Cavassa in Saluzzo, il palazzo Madama in Torino, il palazzo Silva a Domodossola, il castello Valperga-Sanctus a Riva di Pinerolo, le cattedrali di Chieri, Ciriè e Pinerolo sono soggetto del discorso dell'A., che ne accenna per sommi capi la storia, e ne loda altamente i restauri. Ma dobbiamo osservare che non è certo una tendenza da lodarsi quella del ricostruire l'antico secondo certi tipi architettonici. Ridare a questo o a quel luogo la fisonomia di un castello piemontese, quando la fisonomia sia distrutta o quasi, è uno sforzo che potrà mostrare la ingegnosità dell'artista, non la venerazione per l'antico, che vuole essere conservato integralmente, scrupolosamente. Contraffare l'antico nelle parti di un monumento tante volte significa appiccicarvi superfetazioni peggiori, più ingannevoli di quelle lasciate dai secoli, inchiodarvi sopra una maschera. Rammentiamo questo perchè la risurrezione degli edifici antichi può affascinare gli artisti moderni; ma l'arte caduta non risorge. Inutile tentare di spirar vita agli scheletri: noi dobbiamo solo rispettarne le ossa. Facciamo dell'arte, ma del nostro tempo, propria alla nostra vita; e le rovine, scaviamole fuori dalle superfetazioni se queste non hanno significato di sorta, e poi puntelliamole, se occorre.

O. MARUTI

Giuseppe Biadego, **L'arte degli Orefici in Verona.** — Memoria letta nella pubblica adunanza dell'Accademia d'Agricoltura, Arti e Commercio il giorno 8 maggio 1890. Verona, Franchini, 1890 (Estratto dal volume LXVI, serie III dell'Acc. d' A. A. e C. di Verona, pp. 55).

Negli archivi delle compagnie d'Arti, che si conservano nell'Archivio comunale di Verona, l'A. raccolse notizie storiche ed artistiche relative alla compagnia degli orefici. Il primo documento ritrovato è del 1260, un atto d'acquisto di beni, già posseduti da Ezzelino da Romano; in esso si incontrano come testimoni *Bonaventura aurifex a Bota, Bellebonus aurifex filius q. domini ferani notarii de hora sancti firmi maioris*, e come acquirente *Rauaninus aurifex de Sancto salvatore.* Il secondo documento è del 1318, e riguarda l'istituzione di un ospitale che, per volontà del fondatore, il grammatico Gaiferio, fu retto e governato dall'Università dell'Arte degli Orefici. L'A. produce un inventario di beni mobili appartenenti a quell'ospitale, che reca le date 1394, 1395, 1396 e 1397, e i nomi di *Lazarin orevexo*, di *Dominico orevexo*, di *Maffe orevexo*. Accanto allo spedale sorgeva una chiesa, detta di S. Maria della Misericordia, poi di S. Eligio o Sant'Alò; e per essa gli orefici veronesi ebbero sempre cure speciali, le quali porsero occasione all'A. di parlare di parecchi artisti veronesi e di accennare ad alcuni lavori non ricordati sin qui dagli storici. A Bernardino di Gregorio Panteo tagliapietra fu commesso nel 1497 dall'arte degli orefici l'incarico di fare *una porta de preda rossa vica per la gesia;* e ad Antonio Badile, nello stesso anno, fu affidata la dipintura di due ancone per gli altari di san Alò. Il documento è tanto interessante per la storia della pittura veronese, che stimiamo utile di ripubblicarlo:

iesus V. M.ª adì p.º auosto 1497

Sia noto a chi lezerà questo presente scrito come M.º francesco de M.º nicholò horevese masar de l'arte de li orevesi e Mº bastian del mozo gastaldo e orevese de l'arte dita dà a fare a maestro Antonio baillo depentoro doe anchone di li altari de la gesia de santa Maria de la misericordia e sant'alò gesia de li oresi le quale anchone el dito m.º Antonio le de' farre a questo modo. Item chel m.º Ant.º sia ubigado far l'anchona a man drita con 3 figure de sancte. L'altra anchona dove se sona le champane con la piatà e con figure li dirà li soprascriti ofiziali. Item ch'el soprascrito M.º Ant.º se obliga a dorar tuti li tagi de le dite anchone e fare lo resto de biacha bronida e de boni cholor fini chome piaserà li soprascriti hofiziali e li soprascriti hofiziali se obliga a darge le anchone fate de legnamo con li telari e la tella dove va le figure depente. Item che la p.ª anchona sia fata per tuto setembro prosimo che vin 1497. Item li soprascriti merchà in ducati desse zoè duc. 10 e s. 26, e 'l dito m.º Ant.º se obliga a fare le soprascrite anchone a tute sue spese zoè de cholori e oro e tuto quel li bisognerà; el dito M.º Ant.º à budo li soprascriti 26 s. per chapara de le dite anchone,.....

L'A. si trattiene a discorrere della famiglia pittorica dei Badile, e con accuratissime ricerche ne segna l'albero geneolagico. Capostipite Giovanni Badile pittore, fiorente negli anni 1416-1447; figli di lui Pietro Paolo (1446-1476), Antonio seniore (1424-1501), Bartolomeo seniore (1451): tutti e tre pittori. Da Antonio seniore derivano Girolamo, [indicato dal Zannandreis fra i pittori (1465-1531)], Francesco intagliatore (1476-1541), e Bartolomeo iuniore (1464-1544). Da Bartolomeo seniore deriva un Antonio (1492); da Bartolomeo iuniore un Francesco (1505-1557); da Girolamo quell'Antonio iuniore che dapprima fu maestro e poi divenne suocero di Paolo Caliari (1518-1560). Dal 1416 al 1557 si ha quindi il ricordo di dieci artisti della famiglia Badile.

Il documento su riportato non si riferisce quindi ad Antonio Badile, maestro di Paolo Veronese, ma ad Antonio Badile seniore, che nel 1496 aveva 73 anni. Dove sieno andati a finire l'ancona con le tre Sante e quella della *Pietà* non è dato di stabilire per ora, ma quel documento potrà essere un filo alle ricerche da praticarsi in proposito. Notiamo che fra le note dei pagamenti fatti ad Antonio Badile seniore per le due ancone e per altri lavori, dall'agosto del 1497 al dicembre del 1498, trovasi indicato come massaro dell'arte degli orefici *M.º hieronimo mondela.* Avremo desiderato che l'erudito A si fosse alquanto soffermato su questo nome, che fu vantato in due sonetti di Antonio Tebaldeo. In uno il poeta animava il pittore a non sfuggire di ritrarre la sua donna, promettendogli di esaltarlo *supra i pictor prisci*, se riusciva a vincere ed uguagliar la natura; nell'altro sonetto, dedicato a *Hieronymo Mondella Pictore optimo*, il poeta ci fa conoscere che il pittore aveva ritratto in carte l'immagine della sua bella. Lo Zorni disse il Mondella da Verona; ed il Vasari nominò, in seguito alle *Vite* di Fra Giocondo e di Valerio vicentino, Galeazzo Mondella veronese, come incisore di pietre fine. La galleria del Louvre possiede due disegni di quest'ultimo, segnati col suo nome, e rappresentante l'ubbriachezza e il trionfo di Bacco. Possano questi dati invogliare l'A. a darci note biografiche sui Mondella, come ne ha fornito sui Badile! Intanto non è vano osservare che nelle note di pagamento ad Antonio Badile seniore, il nome di Girolamo Mondella s'incontra per la prima volta accanto ad una data, la quale è delli 30 dicembre 1498. In un frammento di documento, pubblicato a pag. 19 in nota, trovasi di nuovo indicato il nome di Girolamo Mondella, accanto alla data del luglio 1496.

Arrivato l'A. con le sue ricerche al cinquecento, ci narra le tristi sorti dell'ospedale, dell'annessa chiesa e degli altri edifizi appartenenti all'arte degli orefici. Nel 1518 furono demoliti in forza di un decreto della Serenissima; e con molta lentenza ricostruiti in altro luogo. Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, Vincenzo Ligozzi e forse Bernardino India adornarono di dipinti la nuova chiesa. Restava in essa un gruppo antico marmoreo,

tolto dalla vecchia chiesa, rappresentante la Vergine che accoglie sotto il manto protettore sei divoti ginocchioni in adorazione; e questo gruppo ora abbellisce una delle ville Monga a San Pietro in Cariano nella Valpolicella.

O. MARUTI

PAOLO ZAMPI. **Notizie sui lavori di restauro eseguiti per la copertura del duomo d'Orvieto.** — Con tre tavole. Torino, Camilla e Bertolero, 1889 (Estratto dal periodico l'*Ingegneria civile e le Arti industriali*, vol. XV; pp. 29).

È una memoria tecnica dell'ingegnere che diresse il restauro della copertura delle tre grandi navate del duomo di Orvieto, semplicissima nel suo organismo, ma ricca d'ornamenti, simile a quella di altre chiese medioevali della Toscana e dell'Umbria. Lo scritto fornisce anche particolari intorno alla costruzione della copertura, desunti dall'Archivio dell'Opera di Orvieto; una diligente descrizione dell'armatura antica del tetto e della sua copertura, degli intagli e delle pitture dell'armatura. Degli ornati dipinti nelle membrature di finimento, L'A. fornisce un'accurata riproduzione in cromolitografia.

O. M.

TOMMASO SANDONNINI. — **Del Padre Guarino Guarini chierico regolare.** Modena, 1890.

Soltanto da poco tempo incomincia ad essere studiata senza preconcetti, obiettivamente, la Storia dell'arte e del suo sviluppo attraverso a tutte le età, e degli elementi nuovi e dei motivi originali che anche le epoche della decadenza vi hanno apportato.

Dapprima era stato oggetto di sprezzo il medio evo, mentre sappiamo quanto sia degna di studio quell'età in cui, lentamente sì, ma progressivamente andarono svolgendosi i germi dell'arte e della civiltà, fioriti poscia con tanto splendore nel secolo XIV; così l'arte gotica, che ora giustamente si considera come l'espressione più nobile e caratteristica della più pura civiltà cristiana, fu dal Vasari tenuta come un'arte volgare e da non esser curata; poscia gli ammiratori dell'eclettismo dei Caracci e della loro scuola non riconobbero la grandezza dei quattrocentisti, come il classicismo e l'accademismo ritraevano con orrore lo sguardo dalle opere dei cosidetti barocchi dei secoli XVII e XVIII, sebbene gli ingegni, anche in mezzo alle più ridicole aberrazioni, avessero tentato nuove vie, e mentre, cogli studi scientifici apparecchiavano la civiltà nuova, così all'arte e specialmente all'architettura andavano schiudendo altri orizzonti. Poichè mai l'arte, quantunque manchi di buon gusto e di finezza, nei particolari, fu nell'insieme più sontuosa e magnifica come nel secolo XVII; mai negli edifizi tanto pubblici quanto privati si erano ricercate, nell'interno, maggiori comodità ed aria e luce, e nell'esterno, maggior movimento di linee e giuoco ben combinato di ombre e aspetto di grandiosità e robustezza nella massa: e gli artisti sebbene, come i letterati, propendessero verso lo strano ed il bizzarro, continuavano la tradizione dell'arte anteriore, desiderosi d'arricchirla di nuovi motivi, de' quali alcuni, in mezzo alla farraginosa congerie di parti fantastici e riprovevoli, in mezzo ai cartocci decorativi, che fanno apparire il marmo come se fosse legno, sono veramente degni di tutta l'ammirazione. Perciò il barocchismo può considerarsi come l'ultima fase dello sviluppo artistico del nostro grande rinascimento, quantunque a quel punto fosse la confusione inevitabile, poichè ivi non era più possibile di vedere tutto a un tratto quale sarebbe stata la via d'uscita, e non si sapeva d'altra parte capacitarsi che convenisse tornare indietro per rifare in altro modo e più speditamente la strada, già ricchi dell'esperienza acquistata.

Così gli artisti e le opere di quell'epoca, che tanto contribuirono colle loro invenzioni anche al progresso dell'arte moderna, sono degni di studio e tali che sarebbe delitto se la storia non li ricordasse o li spregiasse. Onde fece bene il bravo Tommaso Sandonnini a dare in luce il suo bel lavoro intorno al Padre Guarino Guarini, che, oltre ad insigne matematico, fu il più bizzarro, forse, ma anche uno dei più grandi architetti del secolo XVII.

Nacque il nostro Guarini nel 1624, cioè nel tempo in cui era più che mai viva la reazione cattolica contro la Riforma; nel 1639 entrò nell'ordine dei Teatini, introdotto in Modena fin dal 1604, e nel 22 ottobre dello stesso anno 1639 il novizio, giovane di quindici anni, partì per Roma a compiere il noviziato nel Convento di S. Silvestro. Negli Archivi di Modena il Sandonnini non trovò notizie del Guarini fino al 1647 in cui fu ordinato Sacerdote. La dimora in Roma, che non dovette oltrepassare i 6 anni, era stata dedicata agli studi specialmente di filosofia e teologia, non disgiunti però da quelli delle matematiche e dell'architettura, onde nel 1648 fu nominato revisore dei conti ed incaricato di sopraintendere ai lavori della fabbrica di S. Vincenzo, di cui la cupola doveva essere innalzata secondo i disegni dell'Avanzini, e nel 1650, e essendo stato concesso ai Teatini di Modena lo studio di filosofia, egli ne fu il primo lettore.

Della nuova chiesa e della casa di San Vincenzo a Modena era stata posta la prima pietra nel 1617. L'opera dell'Avanzini, secondo i documenti trovati dall'A., arrivata alla cupola, era stata interrotta, e fu incaricato d'un nuovo progetto di cupola lo stesso Padre Guarini; se non che neppur quel progetto potè essere eseguito.

Probabilmente il primo maestro del Guarini in architettura era stato il modenese Bernardo Castagnini, esso pure teatino, del quale, per le ricerche del Sandonnini, sappiamo che mutò il disegno della casa dei Padri annessa alla chiesa di San Vincenzo, già disegnata dall'Avanzini, e che il suo disegno fu approvato.

Nel 1650 il Guarini era stato nominato cassiere, ed essendo stati rubati dalla cassa alcuni zecchini, il fratello di lui, Eugenio, ebbe a sostenere un severo giudizio; il capitolo però decise che l'asserzione dei revisori doveva esser dichiarata nulla e falsa. Nel 1655 fu eletto Preposto; se non che la nomina non piacque alla Corte, e specialmente al Principe Alfonso, figlio del Duca Francesco I, il quale, avendo espresso il desiderio che fosse dichiarato Preposto il Castagnini, della nomina del Guarini fu irritatissimo.

Il Guarini ritirossi a Parma, poi a Guastalla donde scrisse una lettera al Duca, protestandogli devozione ed ubbidienza. Nulla ottenne, e molto dovette peregrinare, finchè fermossi a Torino, dove ebbe i favori di quel Duca, che nel 1670 scrisse a Modena a suo vantaggio, quantunque non abbia neppur esso potuto smuovere la Duchessa Laura allora Reggente.

Durante le sue peregrinazioni si sa che egli andò a Vicenza ed a Praga; ma dove la sua attività d'architetto potè veramente spiegarsi, fu specialmente in Messina, in cui già nel 1660 doveva trovarsi, dove fabbricò l'Annunziata colla casa attigua, la chiesa Padri Somaschi e quella di San Filippo, e dove nel Seminario, fu invitato a leggere filosofia e matematica. Nel 1662 gli moriva la madre, onde ottenne di venire per pochi giorni a Modena; poscia pare si dirigesse a Parigi, e l'opera sua infatti, intitolata *Placita philosophica*, uscì appunto in Parigi il 1° di maggio 1665. Probabilmente il Guarini era stato chiamato a Parigi per la costruzione del tempio che i Teatini intendevano di fabbricare presso Sant'Anna la Reale. Voleva il Guarini che questo edificio superasse in magnificenza tutti gli altri di cui aveva dati fino allora i disegni; ma appunto per questa ragione non potè vederlo compiuto.

Molto probabimente da Parigi passò direttamente a Lisbona, dove fece i disegni della chiesa di S. Maria della Provvidenza, e di là a Nizza, dove gli fu affidata la costruzione del tempio dedicato a San Gaetano. Da Nizza il Guarini fu chiamato a Torino ad innalzare per gli stessi padri Teatini il tempio di San Lorenzo, e già nel 1668 gli era affidata dal Duca Emanuele II l'esecuzione della Cappella della Sacra Sindone, la quale può dirsi l'opera più strana e nello stesso tempo la più mirabile dell' Architettura barocca. In essa possiamo riscontrare le caratteristiche proprie dell'arte del Guarini, quell'intreccio di linee spezzate e ricurve; quei giuochi di luce provenienti da vani invisibili; quella sfrenata fantasia, che non sa adattarsi al semplice ed al comune; onde il Guarini, si può con tutta certezza affermarlo, quantunque il Sandonnini sia di contrario parere, mostrasi vero seguace del Borromini, del quale se non è stato discepolo, deve certo averne studiato a Roma le opere di preferenza a tutte quelle degli altri artisti dell'epoca sua. Nessuno infatti, neppure il Bernini ed i seguaci suoi, curvarono ad ondeggiamenti e ritorsero le piante, gli alzati e le cornici de' loro edifizi come il Borromini ed il Guarini; nessuno si allontanò più di loro da ogni regola d'arte, e manifestò maggior fantasia ed ingegnosità nell'accoppiare fra di essi, e talvolta armonicamente, i più strani motivi di decorazione.

A Torino il Guarini fu occupato in grandiosi lavori Il Palazzo di Carignano, quelli delle Scienze e di Racconigi, le chiese di San Lorenzo e della Madonna d'Oropa, oltre la Cappella della Sacra Sindone, la chiesa di San Filippo, riedificata poi dal Iuvara, ed altri edifizi di minore importanza, sono opere sue.

Nel 1672 il Duca di Modena invitava il Guarini a ritornare in Modena, e questa volta fu il nostro architetto che, occupato com'era, dovette contro voglia opporre un rifiuto, pure pregando il Duca stesso a rivolgersi direttamente al Duca di Savoia per ottenere da lui quanto desiderava. Dal 1672 al 1679 nessuna notizia il Sandonnini potè trovar negli Archivi: nel 1679 risponde a Francesco Bianchi, consigliere di Stato, che gli aveva chiesto informazioni intorno all' Ospedale di carità, dicendogli che questo non aveva fatto buona prova, e con un'altra lettera informa lo stesso Bianchi della sua elezione a Preposto dei Teatini di Torino. Nel 1680 e nei primi del 1681 si trova a Modena. Di questo tempo è il Carteggio, che il Sandonnini trovò, tra le due Corti di Modena e di Torino, le quali si disputavano il Guarini che dovette ritornare a Torino. Ai 6 di marzo del 1683 il Guarini moriva. L'opera di quest'uomo fu varia e tale da rivelare in lui gran potenza d'ingegno. Come filosofo, quantunque voglia serbare piena indipendenza nell'adottazione de' sistemi, e ricerchi nuove spiegazioni di alcuni fenomeni naturali, non s'innalza veramente di molto e rigetta le nuove teorie astronomiche e i sistemi di Copernico, di Tisone, di Galileo. Fu invece matematico e geometra degno di stare tra i più grandi, quantunque non se ne sia che soltanto ora riconosciuto il valore: l'opera sua di matematica: *Euclides adauctus et methodicus, mathematicaque universalis*, fu stampata a Torino nel 1671, ed in essa ei poteva con sicura coscienza affermare d'aver contribuito al progresso della scienza, specialmente intorno alle proiezioni sui piani delle linee che provengono dall'intersezione della sfera del cono e del cilindro fra loro; ed allo sviluppo su di un piano di queste curve a doppia curvatura. Scrisse pure un trattato d'*Architettura civile*, dove espone liberamente le sue idee intorno all'architettura e nota tutto ciò che è di sua invenzione, e le stranezze, come noi le chiameremmo, ch'egli v'ha apportato, pur mostrandosi assai addentro tanto nelle quistioni teoriche quanto nelle pratiche.

Il Guarini infatti come architetto potè largamente servirsi dei risultati della scienza; ma seguendo l'andazzo del tempo suo, sebbene nella pianta e nella disposizione interna ed esterna dei vani e degli ordini sovrapposti, sia stato semplice e ben ordinato, girò e contorse e spezzò gli alzati e tutti i motivi di decorazione e sforzò l'arte a seguire la scienza anche nello svolgimento dei più difficili problemi di statica, pur riuscendo tuttavia, pel suo alto ingegno, ad eseguire

opere fantasticamente magnifiche e grandiose. Certo il Guarini, e così tutti gli altri del tempo suo, architetti, pittori e scultori, riuscivan meglio nelle opere di vaste proporzioni che non nelle piccole. Tutte le forme essi vedevano nel loro insieme, non nei particolari. Erano abili manieristi e decoratori che curavano l'effetto generale delle masse, non sapevano svolgere con finezza un soggetto.

Il Signor Sandonnini opina, e con molte e buone ragioni, che in Modena l'architetto teatino abbia dato il disegno per la scala ed il cortile del Palazzo Ducale, splendidi invero e finora attribuiti all' Avanzini ed al Loraghi, mentre ci appariscono degni del Guarini, presentando tutti i pregi ed i difetti delle opere sue.

L'A. del libro sul Guarini non ha esaurito, e lo confessa candidamente egli stesso, l'argomento propostosi, non avendo potuto vedere i documenti che intorno all'architetto dovrebbero esistere a Messina, a Parigi, a Torino: il saggio però che l'A. ha pubblicato, è degno di lode, sia perchè condotto con grande acume e coscienza, sia perchè si riferisce ad un uomo degno di esser ricordato più di quello che lo sia stato, e ad un'arte, che, disprezzata fino ad ora, incomincia ad esser giudicata e studiata come merita.

N. Baldoria

A. Schmarsow - **Antonio Federighi de'Tolomei, ein Sienesischer Bildhauer des Quattrocento** (nel « Repertorium für Kunstwissenschaft » Bd. XII S. 277-99, Stuttgart. 1889).

L'autore, ben noto agli studiosi della storia dell'arte per alcuni suoi importanti lavori sull'arte del Rinascimento, svolge nel presente saggio la biografia di uno dei più cospicui artefici Senesi del Quattrocento, valendosi, da una parte, di documenti pubblicati da G. Milanesi nel suo noto libro sopra la storia dell'arte Senese, dall'altra, d'indagini fatte sulle opere esistenti del Federighi. Siccome l'importanza di questo artefice per lo svolgimento dell'arte della sua città non ci pare esser stata messa in luce finora, quanto merita, non crediamo far cosa inutile, riassumendo brevemente la memoria dello Schmarsow.

La prima notizia sul nostro artista ci è recata dal contratto per il monumento sepolcrale del vescovo Carlo Bartoli (✝ 1444) che si trova sull'altare della Cappella di S. Crescenzio nel duomo di Siena. La parte principale in quest'opera, che venne eseguita su progetto e sotto gli ordini del capo-maestro dell'Opera, Pietro Minella, tocca a Giuliano da Como — scultore del resto sconosciuto — il quale per l'immagine del defunto si giovò dell'aiuto del Federighi, mentre gli arabeschi del monumento, in ispecie il fregio della lapide sepolcrale, furono scolpiti da alcuni altri maestri, i di cui nomi ci sono stati trasmessi nei relativi documenti. Nel 1451 il Federighi tiene già l'impiego di Capomaestro dell' Opera e in questa qualità riceve l'incarico di lavorare in tarsia di marmo, secondo il disegno del pittore Nastagio di Guasparre, una rappresentazione del sacramento del battesimo, per essere incastrata nel pavimento davanti alla porta principale del battistero di S. Giovanni. Quest'opera però non riesce compiuta se non nel 1455, poichè il Federighi nel settembre del 1451 è eletto Capomaestro del duomo di Orvieto, dove si reca accompagnato dai suoi allievi Polimante d'Assisi e Vito di Marco Tedesco. Oltre la direzione dei lavori architettonici, egli vi si adopera pure come scultore: i documenti parlano di una statua di marmo, che nel settembre 1456 vien posta sull'angolo della facciata del duomo, che però oggi, a causa dell'altezza in cui sono collocate le statue in questione, non si può identificare come opera sua. Poco dopo il Federighi ritorna a Siena ed è eletto primo Capomaestro dell'Opera in successione di Pietro Minella (✝ 1458), — impiego che egli conservò fin alla vecchiezza, probabilmente fino alla sua morte, accaduta nel 1490.

Nei primi anni dopo il suo ritorno in patria il nostro maestro spiegò un'attività molteplice, segnatamente come architetto. Incaricato da Pio II, costruiva nel 1460-63 la « Loggia del Papa », sopraintendeva secondo il progetto di Bernardo Rossellino alla fabbrica del « Palazzo delle Papesse » ora Nerucci, costruito per la sorella del papa, e nello stesso tempo, a spese dell'Opera del duomo, rialzava la cappella esteriore del Palazzo Pubblico, aggiungendovi tutto il piano superiore, e non — come si asserisce di solito — il fregio e il cornicione solo. Giudicando dallo stile di quest'ultima opera, di cui l'autenticità è fuor di dubbio, gli si deve anche attribuire con probabilità la « Cappella del Diavolo » annessa al Palazzo del Turco, e quest'ultimo stesso, come è pur probabile ch'egli avesse parte nella costruzione dell'oratorio di S. Caterina in Fontebranda. In questi pochi testimoni della sua attività architettonica il Federighi ci si rivela quale artista robusto, il di cui talento originario è nutrito e purificato per lo studio dell' arte antica, senza però perdere la freschezza e la individualità di cui fanno fede le sue opere.

Ancora più significanti e più individuali appariscono le sue qualità di scultore. I suoi primi lavori di questo genere sono le statue dei santi Vittorio, Ansano e Savino sui pilastri della Loggia dei Nobili, eseguite negli anni 1456-63 (?). Una quarta statua rappresentante San Pietro, che dall'artefice venne consegnata nel 1459 ai suoi committenti, non si può più rintracciare. Virilità risoluta, energia nella formazione dei profili e un po' troppo di gonfiezza nei panneggiamenti sono i segni caratteristici delle due prime figure, — elevatezza placida e portamento solenne quelli dell'ultima.

Ricchezza ed energia delle forme sono pure i pregi che distinguono i lavori di scultura decorativa del nostro artista, fra i quali le due pile dell'acqua santa nel duomo di Siena, eseguite nel 1462-63, sono i più rinomati. Lo studio sollecito delle sculture antiche apparisce in tutte le sue opere, e il ricco e alquanto ampolloso gusto del-

l'arte decorativa degli ultimi tempi dell'impero romano è il modello preferito dall'indole congenere del Federighi. L'accumular dei motivi, l'esuberante ricchezza e il vigore nervoso delle forme, i forti effetti della luce e dell'ombra, tutti questi distintivi di quell'arte sono imitati da lui; egli però li adopera e raffina colla propria invenzione, di sorta che la composizione nuova che ne risulta, può stare a paro agli ottimi esempi di conche e candelabri romani. Epperciò questi lavori si debbono annoverare a dirittura fra i più importanti testimoni dell'arte del Rinascimento. Ai due acquaj di Siena ne fa seguito un terzo, del tutto analogo, nel duomo di Orvieto. Benchè finora sia stato attribuito a parecchi altri artisti (a Luca di Giov. da Siena, precettore di Jacopo della Quercia per esempio, oppure a Matteo Sanese), però dalla comparazione più esatta di tutte le sue parti, dalle loro proporzioni e dall'insieme di tutte e tre le opere, risulta indubitatamente che l'ultima pure appartiene al Federighi, se non che è anteriore di qualche anno alle due prime. I motivi delle loro forme, prese ciascuna per sè, e la loro combinazione per formar un insieme, denotano la stessa pratica dell'arte antica e lo stesso indirizzo del concetto artistico del maestro. Anzi in quest'opera anteriore è possibile di rintracciare e analizzare distintamente i diversi elementi costitutivi della sua maniera e la loro combinazione, meglio che nelle soluzioni posteriori dello stesso problema.

In uno degli acquaj di Siena il nostro artista ha introdotto il primo nell'arte del Rinascimento un motivo, che di solito si attribuisce a Michelangelo: vale a dire le figure ignude di Schiavi, appoggiati col tergo al fusto dell'acquajo. Queste poi sono analoghe ad altre figure, colle quali il Federighi ha adornato i bracciali di uno dei sedili di marmo (quello a destra di chi entra) nella Loggia dei Nobili (1464). (L'altro sedile a sinistra è impossibile che sia quello, che dalla nuovissima Guida di Siena (1883) coll'appoggio di documenti pubblicati da G. Milanesi, vien attribuito a Lorenzo Marinna e compagni, poichè non ha la menoma somiglianza colla maniera bene spiccata di questo maestro. Di certo non è posteriore, anzi anteriore di qualche anno al sedile di Ant. Federighi. Comparandolo colle opere autentiche di Urbano da Cortona, che si trovano a Siena, risulta che si potrebbe attribuire con più probabilità a lui. Resta intanto in oscuro, che cosa sia avvenuto di quell'altro sedile, lavorato nel 1531 dal Marinna). Anche il lato esteriore della spalliera, decorato di cinque compartimenti in rilievo, che contengono armi sospese a ricchi festoni, mostra chiaramente la maniera del Federighi. Meno riusciti sono i rilievi del lato anteriore della spalliera, raffiguranti eroi romani seduti. L'atteggiamento e la composizione nello spazio di ciascun compartimento non sono da encomiare, se non in alcune delle figure; queste per la più gran parte denotano la mancanza di una certa abilità, indispensabile per soddisfare alle condizioni artistiche del rilievo. Anche il lavoro dello scalpello è ineguale, il modo di trattare i panneggiamenti tutto diverso, di sorta che per questa opera la partecipazione di alcuni allievi del maestro diviene probabile. Alla maniera propria di lui corrispondono in gran parte i due eroi vestiti di ricco arnese.

All'ultima epoca dell'attività artistica del Federighi sono da assegnare i due grandi graffiti nel pavimento del duomo, la « Storia della liberazione di Betulia » (1473) davanti al presbiterio e le « Sette età dell'uomo » all'entrata della Cappella del Voto (1474), come anche la « Sibilla Erytrea » nella navata a destra (1481-82). Già prima, nel 1458, egli aveva fornito la « Storia dei due ciechi » nella navata di mezzo. Queste composizioni furono certamente non solo eseguite ma anche disegnate dal maestro, e non — come indicano le Guide — da Urbano da Cortona o Matteo di Giovanni.

Alcune statue di Apostoli del Federighi che originariamente erano appese alle colonne della navata di mezzo, nei primi anni del secolo passato furono tolte di là e insieme con altre di Urbano da Cortona e Giovanni di Stefano collocate sul cornicione esterno del duomo, verso mezzogiorno. Nel loro posto attuale non è possibile di verificarle.

Comparandola colle opere autentiche del nostro artefice, gli si deve ascrivere anche una statua di Bacco nel Palazzo d'Elci a Siena, che finora si credette di origine antica. Il concetto massiccio è un indizio caratteristico che ne addita come autore un artista del Quattrocento, e fra questi addirittura il Federighi, la di cui maniera e il di cui lavoro si fanno conoscere in ogni particolarità di essa. È precisamente lo stesso tipo, che abbiamo incontrato nei santi Vittorio e Ansano. Il trattamento delle forme corrisponde a quello degli « schiavi » dell'uno degli acquaj nel Duomo. L'ideale del maestro, l'ampiezza cioè e il vigore delle forme, che si trovano riunite nelle opere scultorie della decadenza romana, si presenta qui con ogni evidenza e chiarezza possibile; non però tanto come segno d'imitazione, quanto come emanazione spontanea dell'indole artistica dell'artefice.

E se gli si aggiudica la statua di Bacco, il che, vista la sua concordanza assoluta colla sua maniera, pare non dubbio, allora egli si deve riconoscere anche autore del fonte battesimale nella Cappella di S. Giovanni del duomo di Siena. Altre volte questo si attribuiva a Jacopo della Quercia, di certo falsamente, poichè l'affinità di stile coi suoi lavori autentici non è che molto approssimativa; inoltre la cappella in questione non fu eretta prima del 1482, e perciò anche i lavori per la sua decorazione probabilmente non furono incominciati prima di quest'epoca, quando il della Quercia era mancato di vita da più di quarant'anni. — Il fonte battesimale sarebbe dunque una creazione degli ultimi anni del Federighi, e perciò non è da maravigliarsi, se nella sua esecuzione non rintracciamo più tutta l'esattezza delle sue opere anteriori, tutte le particolarità caratteristiche del suo apogeo, — anzi se vi rileviamo qua e là la mano di allievi. Ma in quanto alla composizione architettonica, essa corrisponde interamente ai segni distintivi delle

sue opere autentiche. Nei bassorilievi poi, raffiguranti la storia di Adamo ed Eva, si trovano alcune figure (p. e. nella caduta, nel peccato e nell'apparizione di Dio dinanzi a Adamo) che paiono addirittura formate sulle statue del maestro (Bacco, una delle schiave all'acquaio nel duomo), perfino in singole particolarità nelle forme delle mani e dei piedi, nella posizione delle gambe, nel lavoro dei capelli, nella forma delle teste etc. Dall'altra parte è manifesto l'accostarsi ai modelli della Fonte Gaia di Jacopo della Quercia, benchè vi resti nondimeno una differenza essenziale fra i tipi del predecessore e quelli del Federighi. Questi non possiede, come quello, l'abilità di disporre le sue figure secondo le esigenze e le condizioni della scultura in rilievo; i loro movimenti sono più angolosi e massicci; manca loro il getto grandioso delle creazioni di Jacopo. Non era nel genio del nostro artista il far concessioni all' arte illusoria, che si manifesta nella scultura in rilievo; da naturalista determinato egli non poteva immaginarsi i corpi altrimenti se non come statue di tutto rilievo, esistenti nello spazio. All'incontro, anche qui egli dà prova dei soliti suoi pregi: l'energia nelle forme e nell'espressione, l'utilizzare il corpo intiero per l'espressione dell'idea scultoria, il far a meno della prospettiva pittorica nella composizione del rilievo.

Contemplando dunque tutta la schiera delle sculture del Federighi, sotto il punto di vista complessivo che ci vien somministrato dagli svolgimenti precedenti, troveremo del tutto giustificato l'encomio del Tizio, lo storiografo solerte e coscienzioso della comune loro patria, che onora il nostro artista dell'epiteto di « vir in arte scultoria et in omni architecturae genere peritissimus ».

C. de Fabriczy

F. Wickhoff L. — **Über die Zeit des Guido von Siena** (nelle « Mittheilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung » Bd. X, S. 244-286, Innsbruck, 1889).

L'autore in questa memoria riprende la questione sulla data della nota tavola di Guido da Siena, già nella chiesa di S. Domenico di quella città e testè trasferita nel Palazzo Comunale, questione di somma importanza per le vicende della pittura italiana nel medio evo ossia per la priorità della pittura fiorentina o senese di quell'epoca. — Il Wickhoff si accinge a confutare gli argomenti di G. Milanesi che, in un suo studio pubblicato primamente nel « Giornale storico degli Archivi toscani vol. III » e ristampato poi nei suoi « Scritti vari sull'arte toscana » cercò di dimostrare, che la tavola in questione non fu, come l'indica l'iscrizione che si trova su essa, dipinta nel 1221, ma verso la fine del decimoterzo secolo, e probabilmente nel 1281. Per provar ciò, il Milanesi adduce argomenti paleografici, storici e di critica artistica. Quanto ai primi, egli dice che i caratteri gotici della iscrizione della tavola di Guido non cominciarono a usarsi se non quarant'anni dopo il 1221 e che quindi questa data è un errore, cagionato da chi ristaurò più tardi il quadro e in questa occasione racconciò pure la vecchia iscrizione. Ora il Wickhoff osserva che le lettere gotiche maiuscole, impiegate nella iscrizione di cui si tratta, erano usate, in ispecie nelle iscrizioni dipinte, molto prima di quelle minuscole. Per questa sua asserzione cita tre iscrizioni, delle quali due senesi del 1223 e 1234 ed una lucchese del 1223, nelle quali abbondano i caratteri gotici maiuscoli, e adduce pure una iscrizione dell'anno 1199, che si trova su d'una scultura in legno, rappresentante la Madonna col bambino, proveniente da Borgo S. Sepolcro, ora collocata nel Museo di Berlino. Questa pure è già di carattere quasi del tutto gotico, sicchè non è da recar maraviglia se ventidue anni più tardi nella tavola di S. Domenico troviamo adoperati caratteri puramente maiuscoli di scrittura gotica.

Quanto poi riguarda gli argomenti storici, il Wickhoff non trascura quello principale addotto dal Milanesi, cioè che il non trovarsi nei documenti contemporanei il nome di Guido sia una prova decisiva per negare la sua esistenza. Egli domanda, se l'opinione che ascrive a Cimabue il rinnovellamento della pittura e nega che prima di lui vi esistesse un artista dell'importanza di Guido da Siena, si appoggi su documenti irrecusabili. Per trovar la risposta a questa domanda l'autore passa in esame le fonti alle quali il Vasari attinse le sue notizie: cioè, l'anonimo commentatore di Dante, della fine del secolo decimoquarto, che primo dichiarò Giotto discepolo di Cimabue, la di cui narrazione però improntata del carattere dei novellieri contemporanei, non può aspirar alla fede di un documento storico; Lorenzo Ghiberti, il quale benchè ci racconti la leggenda di Giotto pastore, non fa nessuna menzione dell'influenza esercitata da Cimabue sullo svolgimento della pittura, anzi lo caratterizza come seguace della « maniera greca, » mentre che a Giotto ascrive decisamente tutto il merito del rinascimento dell'arte; Cristoforo Landino, il quale copiando Filippo Villani attribuisce a Cimabue il rinnovellamento della pittura, senza però far parola della sua relazione con Giotto; Francesco Albertini, che è il primo a ricercare e additar i lavori di Cimabue e di Giotto: in fine l'anonimo autore del Codice XVII, 17 della Biblioteca nazionale di Firenze, contenente biografie di artisti da Cimabue a Michelangelo, il quale, seguendo testualmente il Landino, dichiara che il primo fu quello « che ritrovò i lineamenti naturali e la vera proporzione e fece le figure di vari gesti » e ne enumera le opere a Firenze, Pisa, Assisi ed Empoli. Su queste fonti, in ispecie sull'ultima, il Vasari tesse poi la sua biografia di Cimabue, attribuendogli tutte le opere che gli paiono di stile bizantino, a Giotto tutte quelle che sono in istile del Trecento, eccettuate solamente le pitture che, o per la loro origine senese o per una molto recente età, si rivelavano d'un carattere differente. Riassumendo le sue deduzioni, il Wickhoff conchiude, che la storia dell'origine dell'opinione, che Cimabue sia il fondatore della pittura italiana, ci dimostra come quella si sia sviluppata a poco a poco e

come ad essa sia stato aggiunto un catalogo delle opere del maestro da scrittori che senza alcun criterio raccoglievano le notizie fornite loro dalla tradizione, dai racconti dei novellieri e da simili fonti poco autorevoli. E perciò questa teoria non può neanche scuotere la fiducia nell'antichità della tavola di S. Domenico, quale ce la attesta la sua iscrizione.

Per rifiutare, in ultimo luogo, gli argomenti di critica artistica, allegati dal Milanesi in appoggio della sua tesi, bisognerebbe, secondo l'opinione del Wickhoff scrivere la storia della pittura nel secolo decimoterzo, perchè essi riposano solo sul sospetto per il valore di tutte le opere toscane anteriori alla fine di questo secolo. Non potendo accingersi l'autore a questo lavoro nel presente suo saggio, conchiude coll'assegnar un posto preciso all'opera di Guido da Siena nell'evoluzione della pittura del Ducento. Ne rintraccia la maniera in altri dipinti, specialmente di Assisi, i quali, secondo il suo parere, risalgono alla metà del secolo decimoterzo; e finisce col dire che, mancando il materiale storico, non si può stabilire se Guido fosse un novatore oppure se seguisse l'indirizzo pittorico della sua epoca. Quello che gli pare d'aver provato per le sue deduzioni, si è che l'antica pittura di stile bizantino al principio del secolo decimoterzo ebbe in Toscana un ultimo risveglio, che alla fine del secolo dovette poi cedere all'arte nuova, capitanata da Giotto. Questi però ebbe i suoi precursori non solo nei maestri degli ultimi decenni, ma già in quelli del principio del Ducento i quali, ad esempio del nostro Guido da Siena, lavorarono per risuscitar l'arte italiana nelle gloriose produzioni del secolo seguente.

C. de Fabriczy

H. Thode. — **Correggio's Madonna von Casalmaggiore** (« Frankfurter Zeitung », 1890, n. 151).

In questo articolo il dott. Thode fa la storia di un quadro del Correggio, che verso la fine dello scorso anno entrò a far parte della galleria dell'istituto artistico Staedel in Francoforte. Allora vi furono molti che posero in dubbio l'autenticità del dipinto, osservando essere impossibile che un quadro di quell'artista tanto ammirato e studiato fosse rimasto fino allora ignorato. Ora però, grazie alle ricerche del Thode, possiamo ritenere verosimile ch'esso sia proprio di mano del maestro, giacchè, oltre ai motivi stilistici, un accurato esame ci induce a riconoscere in esso uno dei quadri del Correggio già altre volte menzionato e di cui s'era perduta la traccia.

Degli otto dipinti del Correggio che Francesco I d'Este, duca di Modena, aveva raccolto nelle sale del suo castello, togliendoli dalle chiese di Modena, di Reggio, di Correggio e dei dintorni, sette ne son conservati e si trovano nella galleria di Dresda. Mancava l'ottavo, che nell'inventario dei tesori artistici del duca, compilato nel 1720, è nominato « la *Madonna* di Casalmaggiore », per essere stato asportato appunto da quel luogo, nel 1646, insieme con un quadro del Parmigianino illustrato dal Campori. Ora le descrizioni che se ne trovano nei cataloghi del secolo XVIII, quantunque brevi, tuttavia riunite insieme lasciano supporre che esso sia precisamente quello recentemente acquistato per la galleria Staedel di Francoforte. Rappresenta Maria seduta sul davanti di un paesaggio, che abbracciando con il braccio destro il san Giovanni, guarda giù verso di lui; questi guarda fuori del quadro ed accenna con la mano al bambino Gesù, che, seduto a cavalcioni in grembo alla madre, si volge verso il san Giovanni cercando di richiamare la sua attenzione.

Il quadro ha importanza perchè è uno dei primi del Correggio e perciò è caratteristico per quel periodo della sua carriera artistica, finora poco conosciuto, in cui lavorò sotto l'influenza di Leonardo, influenza che si fa vedere nella composizione del gruppo e nel tipo della testa della Madonna; e d'altra parte il maestro mostra anche dell'indipendenza, segnatamente nelle teste dei due bambini. Come tutti gli altri dipinti di questo maestro, anche questo è alquanto guasto ed in molte parti restaurato. Rimasto in Modena fino alla fine del secolo scorso, subì la sorte di tanti altri e fu trasportato in Francia; di là sembra sia passato in Inghilterra in possesso di un privato; tornò fuori in un paese della Lombardia dopo la morte di una signora inglese che ivi dimorava e finalmente fu di nuovo portato all'estero, donde certo non tornerà una seconda volta nel nostro paese.

G. Coceva

Paul Ziegler. — **Catalogue de la collection Richards.** — Rome, Impr. editrice romana, 1890.

Sul principio dello scorso marzo ebbe luogo in Roma la vendita di questa famosa collezione che ricevette già speciale illustrazione dal ch. Angelucci. Essa è nota specialmente per le armi, e son precisamente queste che ne formano il principale contingente; il loro pregio consiste in questo, che vi sono dei pezzi di tutte le epoche e quindi gli studiosi ne possono seguire tutte le progressive trasformazioni a cominciare dall'era romana fino ai tempi moderni. Malauguratamente però molti dei pezzi subirono restauri e furono in molte parti contraffatti. Fra i più importanti è da notarsi una splendida armatura del tempo di Filippo II, in acciaio brunito dorato e damaschinato, con ornati di esecuzione finissima; somiglia moltissimo a quella di Emanuele Filiberto di Savoia, che si conserva nell'armeria reale di Torino e può quindi attribuirsi con probabilità al famoso armaiuolo di quel duca, Giovanni Paolo Negroli da Milano. Un'armatura che, oltre all'importanza artistica, ne ha anche una storica, è quella del celebre condottiere Nicolò Mauruzzi, detto Nicolò da Tolentino, capitano generale della repubblica di Firenze, morto verso il 1435, proveniente dalla cattedrale di Tolentino, dove era appesa come voto. Bellissima un'armatura completa

del principio del secolo XVII, proveniente dalla famiglia del marchese Ricci di Rieti; è montata su d'un cavallo scolpito in legno e conservata perfettamente fin ne' più minuti particolari. Un'altra, quasi completa, cesellata e dorata, porta la segnatura POMPEO, cioè Pompeo della Chiesa, famoso armaiuolo milanese della seconda metà del secolo XVI e fornitore dei duchi d'Urbino.

Tralascio di parlare delle varie specie d'arma bianca e d'arma da fuoco, per segnalare alcuni oggetti d'arte, i quali, sebbene non sieno numerosi nè d'importanza straordinaria, meritano tuttavia di essere menzionati. Tali sono una graziosa morsa a mano in acciaio brunito finamente inciso al bulino, con fogliami, frutti e lo stemma granducale dei Medici; un cofanetto rettangolare, di fabbrica italiana della fine del secolo XV, in bronzo dorato con smalti *champlevés* a colori, con mezze figure di santi e sul coperchio un'aquila; una cassa da nozze in legno scolpito, dipinto e dorato, lavoro italiano della fine del secolo XV proveniente dal castello d'Arsoli, di proprietà dei principi Massimi: agli angoli ha due colonnette ornate di festoni; davanti un fregio di draghi e di foglie, in mezzo al quale delle armi sostenute da due amorini; sul coperchio, decorato d'intarsi in legno, si legge l'iscrizione QVE NVPTA AD CARVM TVLIT. Importante è una tappezzeria fiamminga della fine del Quattrocento, proveniente dalla famiglia dei marchesi Spinola di Genova. È tessuta in lana e seta con rialzi d'oro e d'argento. Rappresenta *Maria col bambino* seduta su d'una seggiola, sotto un portico a colonnette e pilastri con festoni di fiori e frutti, medaglioni e figurine. La Vergine è riccamente vestita ed appoggia i piedi su d'un tappeto orientale. Due sante stanno inginocchiate, una da ciascun lato; una sporge un vaso al bambino che si piega verso di lei; più lontano, dietro le sante, due gruppi di due angeli ciascuno, che cantano e suonano; nel fondo un paesaggio montuoso. Notiamo infine due bacini in bronzo con smalti a colori della fabbrica di Limoges; l'uno, del secolo XIII, ha nel fondo un medaglione in cui è rappresentata l'incoronazione d'un re, e tutt'intorno, in 18 scompartimenti, varie figure di uomini che suonano, danzano e cantano; l'altro, del secolo XIV, ha nel mezzo uno stemma consistente in una fascia rossa verticale su fondo d'armellino e intorno sei altri stemmi, fra cui quello della famiglia Piccolomini di Siena.

C.

WILHELM BODE. — **Versuche der Ausbildung des Genre in der florentiner Plastik des Quattrocento** (« Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen », 1890, II Heft).

Tre piccole sculture in terra cotta, recentemente entrate nel museo di Berlino, danno occasione all'A. di trattare abbastanza estesamente delle rappresentazioni così dette di *genere* nella plastica fiorentina del Quattrocento, dipendenti essenzialmente dalla tendenza realistica dei tempo. Ha parzialmente questo carattere già nella seconda metà del Trecento, e poi nel secolo XV ed in parte anche in Donatello e ne' suoi scolari, la rappresentazione della *Madonna col bambino*, in cui però la concezione e riproduzione realistica non si vede che nel bambino, laddove la Madonna conserva il carattere sacro. Questo fatto conduce l'A. a parlare di quella figura in cui il genere specialmente si esplica, e quest'è il « putto ». L'A. ne discorre a lungo, dalla sua origine che è a vedersi nei genii e negli amorini antichi (essendo esso sconosciuto nel medio evo); lo studia in Donatello, che per primo gli diede il suo vero valore, quantunque di putti se ne trovino già ne' suoi predecessori; negli scolari di lui, che ne seguono il modello senza però svilupparlo; nel Mantegna, che copia il putto fedelmente da Donatello e ne fa una delle più graziose figure in tutta la pittura dell'alta Italia che egli domina alla fine del Quattrocento; in Andrea del Verrocchio che lo perfeziona, mentre il suo rivale, Antonio Pollaiolo, non lo adopera che eccezionalmente; in Desiderio da Settignano che lo modifica alquanto, e ne' suoi successori; finalmente in quella splendida fioritura artistica che fu la scuola robbiana.

Dopo il putto l'A. esamina un'altra figura che, anch'essa in veste di pùtto, ha nella plastica fiorentina del Quattrocento una caratteristica di genere: è questi il san Giovanni Battista, il patrono popolare di Firenze. Donatello che lo rappresentò in varie statue, ora come giovane, ora come uomo fatto, rendendolo una delle più grandiose figure del Quattrocento, d'altra parte in varii busti e rilievi lo rappresentò come bambino e compagno di giuoco del Cristo; ed il suo esempio fu anche in ciò seguito dagli artisti della seconda metà del secolo XV, da Desiderio e da' suoi successori; e in una quantità di sculture in marmo o in terra cotta dipinta lo troviamo in figura d'un bambino di cinque o sei anni, in cui nulla, ad eccezione del vestire, accenna al precursore di Cristo. Tale il *S. Giovanni nella grotta*, piccola scultura in terra cotta invetriata recentemente donata al museo di Berlino, e che il Bode dà riprodotta in una non buona fototipia; sono notevoli in questa figura la testa quadrata, il viso largo e contadinesco, il collo corto e le forme esageratamente muscolose; e questi tratti sono così caratteristici, che l'A. crede di poter ragionevolmente attribuire ad un solo artista, oltre al *S. Giovanni*, parecchie altre sculture che presentano gli stessi caratteri, quasi tutte in terra cotta e tutte eseguite in Firenze, dove alcune tuttora si trovano, mentre altre due sono pure entrate da poco nel museo di Berlino ed altre si trovano nel South Kensington Museum di Londra. Tutte sono di particolare interesse per il loro carattere di genere e per i motivi presi dal mondo dei bambini. Due fanciulli che lottano, in terra cotta stupendamente bronzata, dell'altezza di circa dieci centimetri, sembrano far riscontro ad un gruppo simile nel nominato museo di Londra, il quale ultimo però, oltre all'aver perduto l'originario colore, il che nuoce all'effetto, ha veramente le figure più tozze e più brutte. I

caratteri sopra accennati si vedono anche in un gruppo lavorato in pietra serena, in cui sono scolpiti in grandezza quasi naturale due fanciulli che lottando son caduti a terra, e in un busto in terra cotta rappresentante *San Giovanni*, di grandezza naturale; ambedue queste sculture si conservano nel South Kensington Museum.

Allo stesso artista, che l' A., non conoscendone il nome, distingue con l'appellativo di « maestro dai fanciulli rozzi, » egli attribuisce una statuetta in terra cotta della *Madonna col bambino* nel museo di Berlino; la Madonna ha forme slanciate, la testa piccola, il collo lungo, e mostra quindi analogia con quelle di Desiderio da Settignano; il manto tirato sul capo e ricadente sulla fronte in pieghe ondulate ricorda le figure in terra cotta in stretta relazione con l'arte del Trecento. Invece il bambino, che scopre violentemente il seno alla madre per poppare, accenna in tutto e per tutto all' ignoto autore dei gruppi prima nominati; e gli stessi caratteri mostrano tre bambini che stanno, uno sulle ginocchia, gli altri due intorno ad una *Carità*, in possesso di un negoziante in Firenze; anzi i due che stanno a terra sono così brutti e pesanti, che l'A. suppone che il gruppo sia o una *Madonna col bambino* convertita in *Carità* con la loro aggiunta, o una rozza e brutta copia.

In fine con minore certezza è assegnato dal Bode allo stesso artista un gruppo in terra cotta, di grandezza quasi naturale, nel South Kensington Museum: è un modello di fontana, in cui due fanciulli nudi che si tengono abbracciati, stringono il collo d'un cigno che sta dietro di loro, e il cui becco deve formare la bocca della fontana; questi due fanciulli, prescindendo dalle forme che sono più dure, sono copiati da un gruppo di Donatello, quello dei due fanciulli abbracciati, a destra, nel tabernacolo dell'Annunciazione in Santa Croce in Firenze.

Concludendo, il Bode ritiene quest'artista un seguace di Donatello, vissuto circa la metà del secolo XV; anche in lui il *genere* si limita al putto e manca nella Madonna, cosa del resto caratteristica nell'arte fiorentina del Quattrocento, alla quale la riverenza religiosa impedisce di introdurre nelle sacre rappresentazioni il genere, che per conseguenza non giunge in quell'epoca a un vero e pieno sviluppo.

G. COCEVA

FRANZ WICKHOFF. — **Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche** (« Zeitschrift für bildende Kunst », I, 4, Januar 1890).

La statua in bronzo di S. Pietro che da molti è ritenuta della prima epoca cristiana e considerata come uno degli ultimi prodotti della tecnica antica, lavorata circa nel V secolo, e che alcuni archeologi dicono sia un'antica statua di console, tramutata con aggiunte posteriori in quella del principe degli apostoli, fu già dal Didron posta nella seconda metà del secolo XIII e giudicata una delle più belle del medio evo. Il Wickhoff non solo divide questa opinione, ma la conferma con giuste osservazioni, dimostrando fra altro che il S. Pietro non può essere un'antica statua di console anche per il fatto che i manichi delle due chiavi e la correggia che li unisce sono modellati in leggiero rilievo sulla veste stessa della figura; nota che il suo atteggiamento, rigido ma pieno di vita e di forza, accenna ad un'arte che comincia e non già ad una che finisce, cosa confermata anche dai molti contrasti che si notano fra le varie parti della statua stessa, contrasti che rivelano una incerta e malintesa imitazione dell'antico.

Ma la parte più importante di questo studio, a proposito del quale accenneremo solo di volo che per alcune asserzioni che qua e là si trovano avremmo desiderato delle prove più convincenti, è quella in cui l'A. cerca di assegnare alla statua il posto che le conviene nella scultura del Duecento: egli fa un accurato confronto fra la statua di san Pietro e le opere di Arnolfo di Cambio, fra le quali mostra intima affinità con essa la Vergine della tomba del cardinale di Bray in Orvieto; ed un'altra scultura in analogia con quest'ultima è la statua in marmo di Carlo d'Angiò nel palazzo senatorio in Roma, per la quale si potrebbe anche proporre il nome di Arnolfo di Cambio che infatti lavorò per Carlo d'Angiò. Pertanto il Wickhoff, senza credere che la statua in bronzo di San Pietro sia proprio della mano di Arnolfo di Cambio, ha però assodato che essa è della sua maniera: inutile fatica il cercare il nome dell' autore, essendoci i compagni e gli scolari di Arnolfo troppo poco conosciuti.

C.

MISCELLANEA

La Croce Coperta. — Per chi viaggia sulla strada provinciale da Lugo a Bagnacavallo, ad un mezzo chilometro dalla porta detta del Ghetto della prima di queste città, appena traversata la strada ferrata che conduce a Ravenna trova a mano sinistra lungo uno scolo di acqua detto l'*Arginello* una piccola chiesuola con annessa povera casipola che dall'esterno giudicherebbesi opera moderna. È intonacata e dipinta in rosso e sull'architrave della porta leggesi a lettere romane nere: *Resurecturis domus Bolis.* La porta di mezzo, larga un metro e alta poco più di due, è fiancheggiata da due piccole finestre quasi quadre. Quest'oratorio più di una volta ristaurato è di antica costruzione se nel 1465 il Vescovo diocesano Mons. Antonio Villa per averlo trovato nella visita fattavi collabente aveva ordinato che fosse abbattuto. Ma ad istanza di alcuni devoti, dice il Bonoli nella Storia di Lugo, desistè dalla determinazione presa nel riflesso che in esso oratorio custodivasi un'antica statua della B. Vergine detta della Rocca Maggiore di Lugo. Il Vescovo s'induceva a dare in custodia la chiesuola ad un pio sacerdote lughese P. Alberto De Fransis che pare la tenesse per due o tre anni. Passò poscia al Comune e quindi alla confraternita del Limite e poscia di bel nuovo al Comune per ordine di Mons. Giacomo Passarella Vescovo diocesano che la tenne dal 1483 al 1492. Come poi in seguito passasse ai Conti Bolis attuali padroni dell'Oratorio, io non lo saprei al momento dire mancando dei documenti necessarii, che quando occorresse non crederei impossibile il procurarmi.

L'Oratorio dalla porta della chiesa al muro del piccolo abside è lungo m. 12 ed è largo m. 4,60 e di fianco all'abside ha un stretto corridoio da cui si passa ad una piccola sacrestia e la sua pianta ha la forma di un rettangolo.

Le pareti laterali dell'Oratorio e quelle del fondo sono dipinte a buon fresco, nella maggior parte del secolo XV che è la più conservata, in parte minore del secolo XVI e molto ritoccata per non dir rifatta e in pochissima parte rimodernata da sette anni fa.

Parete a destra. Cominceremo la descrizione degli affreschi a mano destra entrando in chiesa. Appena entrati, all'altezza di due metri è una S. Anna seduta che insegna a leggere alla B. Vergine, opera del pittore Giovanni Bertazzoni di Lugo che nel 1881 ristaurò o meglio rovinò le pitture dell'Oratorio cuoprendo con tinte certi nomi graffiti nelle pareti dei secoli XV, e XVI. Dopo S. Anna in una nicchia che doveva essere un'antica finestra fu dipinta dal Bertazzoni una Santa in piedi avente nella sinistra dei fiori, nella destra una palma. Di fianco ad essa è il luogo per un'iscrizione e un poco più sopra fu dipinto dallo stesso Bertazzoni S. Giacomo apostolo seduto in campagna che sta leggendo e nel libro havvi l'anno 1881. Sotto questo santo è uno spazio alto m. 1,40 e largo un metro in cui furono ridipinti due santi camminanti; S. Bartolomeo Apostolo e S. Francesco, pitture del secolo XVI a due terzi del vero un poco troppo ristaurati dal Bertazzoni, ma che appaiono assai bene condotte essendo di stile corretto e ben disegnate.

Vengono poi le pitture divise in due piani, uno inferiore ed uno superiore. L'inferiore è quasi costantemente alto un metro e dieci centimetri, ed è suddiviso in più quadri che ora si descrivono. Nel primo scompartimento di questo piano, alto m. 1 e largo c. 80 anzitutto si trova una Madonna seduta col Bambino a destra in piedi che bacia ed accarezza la madre. A destra sull'alto del quadro è una testa di S. Giovanni Battista decollato. Le teste della B. Vergine, del Bambino e di S. Giovanni non sono che poco ritoccate.

Nel 2° quadro diviso in due scompartimenti alto m. 1 e largo m. 0,90, è nel primo un santo Vescovo in piedi con pastorale nella sinistra e libro nella destra, di cui il nome vedesi chiaramente leggibile S. YLARIUS e nel 2° scompartimento sotto un portico è un Bambino Gesù in piedi con il mondo nella sinistra. E

questa pittura tien del fare degli imitatori di Giotto. Le teste non furon ristaurate, mentre gli abiti e le mani del Bambino e di S. Ilario furono orribilmente rifatte.

Viene poscia un S. Francesco in piedi a due terzi di figura con croce grande nella sinistra a guisa di pastorale. Questa figura è stata molto ritoccata e nel viso e nelle mani e tutto l'abito fu rifatto intieramente e furon tolti i segni delle stimate. Il quadro è alto m. 1 e largo m. 0,55.

Nel quadro seguente alto m. 1 e largo m. 0,87 è figurata la B. Vergine seduta con Bambino a destra e nell'alto del quadro a destra di chi guarda è la testa di S. Giovanni decollato. Viene poscia in riquadratura alto m. 1 e largo m. 0,80 un S. Antonio di Padova a mezza figura dritto avente nella destra un giglio e nella sinistra un libro con coperta in rosso sopra cui a carattere romano leggesi: *Vangelista Balbo fe fare 1471 die 30 Maro.* La testa e le mani non sono ritoccate, e solo fu rifatto l'abito, il libro ed il giglio. Questa pittura ricorda il Cristo morto che con detto anno trovasi lì presso e che descriveremo più sotto.

Segue in riquadratura alta m. 1 e larga m. 0,75 una B. Vergine con Bambino a destra, ed in altra riquadratura della stessa altezza e di quasi identica larghezza altra B. Vergine seduta con Bambino a sinistra dello stesso pittore. La testa e le mani di questo quadro sono ritoccate.

Viene poscia in una riquadratura quasi identica un S. Bernardino in piedi con viso e mani ritoccati che nel disegno e nel colorito assomiglia al Cristo, di cui più sotto avente sulla sommità delle cornici l'anno, 1471, e si può credere opera dello stesso pittore del S. Antonio di Padova sopra descritto.

Viene poscia una finta porta con un ornamento del secolo XVI opera forse del pittore stesso del quadro superiore ad essa che qui descrivo.

Dall'angolo di questa parete sopra la detta finta porta e per la lunghezza di m. 2,50 ed alto m. 1,50 è dipinto a buon fresco un quadro traendo il soggetto da una parabola del vangelo. Il Salvatore posto a destra di chi guarda è vestito da pellegrino e seguito da sei discepoli con cui s'incammina verso un palazzo di graziose linee architettoniche, sulla porta principale del quale è un angelo che suona una lunga tromba.

Un pellegrino vestito da frate servita con mantello bianco sale la scala esterna del palazzo, mentre la scena si figura in un paese boschivo a piccoli monti. Si vedono qua e là per la vallata più personaggi fra cui tre pellegrini a piedi e due donne a cavallo che s'incamminano verso detto fabbricato, mentre più addietro a sinistra nel fondo un contadino abbatte un albero con la scure. Sull'alto del quadro un angelo volante con cartella in mano in cui leggesi: *Gloria in excelsis Deo.* Fra i discepoli di cui due vestiti da frati serviti sopra zocca di albero è in piede un S. Giovannino con croce ornata di tralci d'edera e sotto cui a lettere romane sta scritto: *Qui · seguitur · me · non | abulat · in · tene | bris · 1534* · FS. FF. - E più sotto accanto alla cornice del quadro *Frate Stefano* in lettere romane, esplicazione delle lettere sopra abbreviate che facilmente possano spiegarsi così: *Frater Stephanus fecit fieri.*

Segue a questo un altro quadro di mano dello stesso pittore rappresentante le anime purganti, ma fu sì terribilmente restaurato da riconoscere a male appena le tracce dell'antica pittura non restando che il disegno a dichiararne l'antichità.

Dopo questo viene una finestra moderna a stile archiacuto cui fan seguito le pitture avanti descritte.

Parete a sinistra. La pietà inopportuna degli attuali proprietari della chiesuola consigliava a far scrivere sul principio di questa parete verso la finestra alcune iscrizioni a ricordo dei defunti della famiglia Bolis, forse sopprimendo con tale pietà le antiche pitture.

All'altezza di un metro dal piano della chiesa è una riquadratura alta m. 1 e larga m. 0,70 ed in essa il pittore del quadro forse di S. Stefano vi dipinse a mezza figura l'apostolo S. Giacomo maggiore.

In altra riquadratura quasi consimile fu a mezza figura dipinta una Madonna con Bambino nudo seduto sulla gamba destra accarezzante il viso della madre. Furono ritoccate in questa figura le vesti e fortunatamente non troppo le carni. Lo stile è del secolo XV ed il disegno abbastanza corretto.

Segue a questo un quadro alto m. 1 e lungo m. 1,80 rappresentante in mezzo la figura di S. Rocco in piedi sul davanti dipinto sino alla metà delle ginocchia mentre il fondo rappresenta una campagna con due fabbricati, uno a destra, uno a sinistra del Santo con piccole figurine uscenti dalle medesime fabbriche.

Segue a questo una Madonna seduta in riquadratura della dimensione delle precedenti cioè m. 1 per m. 0,78. Il Bambino è seduto a destra e per sventura le carni di Lui e della Madre furono soverchiamente ristaurate.

Dopo questa rappresentazione ne seguono due altre col medesimo soggetto e con pochissima variazione e tutte di pittori del secolo XV. In esse come nelle cornici che le contornano i devoti graffirono i loro nomi e gli anni in cui visitarono la chiesuola ed io a titolo di curiosità qui alcuni più intelligibili trascriverò, cioè: 1555 — *Bianchi Giuseppe Lugo 4 maggio 1619. — 1557. — 1486. — 1548. — Ego. Ugo... de Praga... 1486.*

Sussegue a queste Madonne un S. Bernardino in piedi in una riquadratura alta m. 1 e larga altrettanto avente nella destra il libro e nella sinistra il raggio. Poi appresso è una porta chiusa, dopo la quale sullo stesso piano delle sopradescritte pitture è una graziosissima Madonna con il Bambino in braccio di disegno correttissimo sotto cui un pittore valente non isdegnerebbe di apporre il suo nome. La Madonna è seduta in trono col Bambino Gesù nudo nella destra ed è cosa bellissima oltre ogni dire. Forse la vaghezza del dipinto meravigliò tanto il barbaro restauratore che per fortuna non ebbe il coraggio di toccarlo. Però per trovarsi di-

pinto in prossimità della porticina che conduce in sagrestia è a temersi che col tempo possa venir danneggiato e quindi converrebbe che il governo si preoccupasse della sua conservazione.

Passando a descrivere il secondo ordine delle pitture di questa parete noi ritorneremo indietro verso la porta d'entrata. Il primo quadro tutto rifatto dal Bertazzoni non conserva d'antico se non il disegno e sembra fosse opera dello stesso pittore del quadro che chiameremo per facile intelligenza di frate Stefano. In esso si rappresenta S. Pietro che uscendo dal tempio risana lo storpio.

Dopo questo è un quadro di pittore del secolo xv raffigurante S. Giorgio a cavallo che uccide colla lancia il drago liberando la giovane inginocchiata colle mani giunte in atto di preghiera. Questa bella composizione ancorchè di frequente ripetuta in detto secolo ci ricorda nel fare la scuola ferrarese e più propriamente quella dei Dossi.

Segue appresso a questo un gran quadro rappresentante la cena degli apostoli, lavoro di un pittore del secolo xv.

Le teste e le mani furono abbastanza rispettate dal terribile ristauratore. Il pittore è lo stesso che dipinse la maggior parte delle Madonne nei ripiani inferiori.

Parete del mezzo. Un arco con due piccole fiancate costituiscono la parete di mezzo e l'una e l'altre sono dipinte a buon fresco ed i quadri sono divisi in due ripiani. In quella a *cornu evangeli* havvi la porticina che conduce alla sagrestia e sopra di essa era una bellissima figura in piedi di S. Barbara oggi orribilmente devastata dal Bertazzoni. Nell'altra fiancata a *cornu epistolae* pure divisa in due scompartimenti havvi nell'inferiore un Cristo morto che fortunatamente non fu toccato dal ristauratore.

Sotto di esso in lettere romane fu scritto: *Mors mea vita tua* 1471. Chi conosce Giovanni Quirizio da Morano non dubita un momento a crederlo sua opera. Sopra detta pittura il pittore della S. Barbara dipinse S. Agata a tutta figura, oggi ristauratissima. — Girando attorno alla parete del piccolo abside sotto l'arco in cui è posto l'altare troviamo che nella parete a *cornu epistolae* le pitture furono divise in due piani, nell'inferiore diviso pure in due scompartimenti; in uno fu dipinto a mezza figura S. Appollonia e nell'altro due Sante, una con giglio alle quali mancano emblemi per stabilirne i nomi.

Nel piano superiore la B. Vergine in trono col Bambino e a' suoi piedi una Santa inginocchiata con corona in testa senza emblemi.

La parete dell'altare fu divisa in tre scompartimenti. In quello di centro fu dipinto il Cristo in croce, a destra la S. Vergine, a sinistra S. Giovanni. Questa pittura fu tagliata per farvi una nicchia in cui fu posta la statua della Madonna detta della Rocca. Degli altri due scompartimenti divisi in due piani, in quello a *cornu epistolae* vedesi nell'inferiore l'apostolo S. Bartolomeo e sopra di esso S. Cristoforo col Bambino sulle spalle, mentre nell'altro a *cornu evangeli* è S. Giacomo maggiore e sopra di esso san Francesco che riceve le stimate.

Nella parete interna lì appresso pur divisa in due piani si vede dipinta nel superiore la B. Vergine in trono col Bambino a destra e a sinistra una Santa inginocchiata con patera in mano. In quello inferiore diviso in due quadri, in uno si rappresentò la S. Vergine col bambino poppante a destra e nell'altro san Francesco d'Assisi. Per somma fortuna queste pitture della seconda metà del secolo xv non furono di troppo ritoccate e appalesano chiaro la maniera del pittore.

A tutti è noto che la Romagna fu un tempo soggetta ai Veneziani e poscia ai duchi di Ferrara e non deve fare meraviglia che qui si trovino ricordi di dette scuole.

A ciò consigliava la facilità sollecita delle comunicazioni di questa terra di Lugo verso i due detti centri di arte.

Si comprende che la pietà dei fedeli per le sue manifestazioni ricorresse dove più agevolmente l'era dato di trovare il modo per lasciarne ricordo.

Mi dolgo solo che niuno abbia mai fatto ricordo di queste pitture delle quali se la maggior parte è di non gran conto pure alcune sono di un valore inestimabile per la storia dell'arte.

Prima che una barbara mano deturpasse tanti pregevoli avanzi, da giovinetto io potei dilucidare le più importanti di quelle pitture che ad agio migliore spero potere far riprodurre da accurato disegnatore.

Mi auguro che questa disadorna descrizione valga a ricordare a chi ne ha il dovere di fare qualche cosa per la conservazione di quello che ancora resta, essendo il solo monumento pittorico che degno di qualche menzione resti nella città di Lugo.

L. Manzoni

Verona - Palazzo Guastaverza, ora Malfatti. — Il signor Cav. Francesco Malfatti (podestà di Ala), attuale proprietario del Palazzo Guastaverza prospiciente in piazza Bra (ora piazza Vittorio Emanuele) a Verona, opera egregia di Michele Sanmicheli posta nell'Elenco dei monumenti nazionali, sarebbe venuto nella determinazione, per questione di lucro, di modificar le linee della nobile ed elegante facciata dell'edificio. Consta essa di un robusto basamento a bugnato con grandi arcate a tutto sesto. Sopra di esso, coll'intermezzo d'una larga fascia decorata di festoni a fogliami, s'alza un ordine di pilastri romano-dorici scanalati, che sopportano una semplice cornice a grandi mensoloni disposti a larga distanza tra loro, tanto che di due in due spazi si aprono piccole finestre rotonde.

Negl'intercolunnii stan le finestre oblungo-rettangolari ed arcuate, alla maniera dei Lombardi in Venezia, coronate, sopra la cornice, di timpani alternativamente rettangolari ed arcuati, su cui s'alza una specie di at-

tico che serve di parapetto ad una fenestra rettangolare, la quale arriva col suo vano soltanto fino all'altezza dell'impostatura dei capitelli sui grandi pilastri. Tra questi e la cornice s'allunga una fascia con fregio. Come si vede, a bella posta il Sanmicheli ha unito così leggiadramente e sapientemente i vani grandi ai piccoli superiori, coll'evidente intenzione di far apparire che nell'intercolunnio vi fosse un piano solo, mentre continuò le sagome della cornice sopra i vani maggiori, in una fascia che lega fra loro tutti questi gruppi di finestre, di profili così eleganti e di masse così armoniche e belle, soltanto per rompere la monotonia delle linee e darvi maggior movimento ed unità. Gli spazi sono coperti di decorazioni in istile classico largo e severo.

Il signor Malfatti vorrebbe che le finestre quadrilatere superiori fossero innalzate, sopprimendo il fregio dipinto fra di esse e l'architrave del cornicione, mutando in tal modo il concetto architettonico del Sanmicheli, il quale, siccome ho detto, ha pensato ad un piano piuttosto che a due, e deturpando le linee stupendamente armoniche di quella bella facciata, come ne fu già tempo innanzi deturpata la porta.

Ed è pur troppo deplorevole che molti vogliano difendere un tale progetto, e che per le città dell'Alta Italia non esista una legge per la quale anche i monumenti di proprietà privata possano essere salvaguardati da qualsiasi manomissione almeno nei loro prospetti, come quelli che già dai loro fondatori erano stati certamente destinati ad uso pubblico, a decoro delle strade e della città in cui dovevano sorgere. Guai al carattere artistico ed originale di ciascuna nostra città, se i proprietari de' sontuosi e monumentali palazzi che vi sorgono, potessero avere il diritto di deturparli ogniqualvolta ne venisse loro il capriccio! Lo Stato, a cui è affidata anche pei posteri la tutela e la conservazione dei monumenti, dovrebbe necessariamente intervenire acquistando gli edifizi; se non che sono fortunatamente in grandissimo numero anche i monumenti privati, i quali concorrono insieme coi pubblici ad adornare le nostre belle città, e certo lo Stato non potrebbe tutti espropriarli. Se nel Codice civile manca una disposizione per la quale i privati siano vincolati a mantenere intatta l'originalità de' monumenti da essi posseduti, valgano allora le leggi romane che comminavano severe pene per coloro i quali avessero osato di togliere gli oggetti d'arte e di modificare l'aspetto originale degli edifizi monumentali posti alla pubblica vista.

Tornando al palazzo Guastaverza, esso è uno dei più begli ornamenti della bellissima città di Verona, ed importante fra quelli architettati dal Sanmicheli, cioè dal più grande, forse, fra gli architetti del Rinascimento; perchè, mentre nel concetto generale mostra lo stesso tipo della maggior parte degli altri, fabbricati dallo stesso autore, consistente in un basamento a bugnato su cui s'innalza un solo ordine di colonne che contiene due piani; nei particolari s'attiene ancora, come ho detto, alle forme lombardesche anteriori, gentili e slanciate, poste sapientemente in armonia colla grandiosità dell'ossatura e delle linee generali. Negli altri palazzi esistenti in Verona ed altrove, il Sanmicheli è più severo e più classico; le linee più tozze hanno un aspetto di maggior robustezza.

N. B.

Porta dell'antico Palazzo Vimercati, ora dei Filodrammatici in Milano — Vendita progettata. — Dei molti edifizii del periodo Sforzesco in Milano, che il tempo e gli uomini han rovinato, non restano più che alcune porte, di cui è da annoverarsi fra le più belle quella nella Via Filodrammatici, che introduce nel Teatro oggi in ricostruzione. Eseguita fra l'anno 1457 ed il 1468, essa ci fa conoscere lo stato dell'arte a Milano intorno alla metà del secolo xv, quando ancora il nuovo stile non s'era affermato, quantunque fosse già incominciato a penetrarvi col Filarete e Michelozzo Michelozzi. Tutta in marmo bianco, essa consiste in un'ampia arcata ogivale coll'inflessione cuspidale fiorentina. I pilastri sono sagomati molto semplicemente col motivo di un cordone e d'una gola ornata di perle, che ricorre anche nell'archivolto, da cui però sono divisi per mezzo di una cornicetta, che loro serve di capitello, ornata di grasso fogliame gotico. Ma l'archivolto ci si presenta molto elegantemente, perchè sotto alla sagomatura accennata, e come continuazione di questa, esso è adorno d'una frangia ad archetti trilobati terminanti all'estremità da una pigna; mentre sopra vi gira una fascia con un fregio a rilievo molto alto in cui vedonsi putti ignudi arrampicarsi tra grassi fogliami gotici; fregio che termina, sulla cima, colla pigna sforzesca tra due putti pure ignudi e due grandi foglie, tenute insieme, al gambo, da un cartello colla scritta: SI TE FATA VOCANT. Nell'alto dell'archivolto, è propriamente nella larga fascia coronata dagli archettini accennati, sono scolpite in bassorilievo tre teste di profilo; quella di mezzo del Duca Francesco I; le due altre, di Giulio Cesare e d'Alessandro Magno, di ciascuna delle quali è anche indicato il nome in caratteri romani. Ai fianchi delle impostature dell'archivolto sono inquadrati gli stemmi delle nobili famiglie Secco d'Aragona e Taverna.

La maestosa porta descritta, disegnata certamente da uno de' più abili fra gli artisti locali, tra quelli forse che erano anche impiegati intorno alla Fabbrica del Duomo oppure a quella del Castello, segna il passaggio tra l'arte gotica e la nuova studiata sulle opere dell'antichità classica, che i fiorentini stavano per trapiantarvi: e ciò specialmente si riconosce in quel fregio coi putti ignudi, motivo prediletto dal Filarete, che incontriamo nelle finestre dello Spedale maggiore, e in quei tre busti in bassorilievo, che sembrano eseguiti da un medaglista, e ricordano, oltre al Duca Francesco I, i due più grandi capitani dell'antichità con tipi e forme derivati dalle sculture classiche.

Ora la Commissione del teatro filodrammatico, chie-

sta ed ottenuta la disponibilità del fabbricato per stabilirvi un teatro a pagamento, insiste nel suo divisamento di spogliare l'edificio della sua porta monumentale.

Una società artistica, come quella dei Filodrammatici, rinnegherebbe con un simile atto l'arte patria.

N. B.

Palazzo Angaran in Vicenza. — Il Palazzo Angaran, costruito nella seconda metà del xv, è uno dei più eleganti monumenti di Vicenza, illustre anche per le memorie storiche che vi si connettono. Vi abitò il Conte Giacomo Angaran, amico intrinseco e Mecenate del Palladio che intitolò a quel Signore la dedica dei primi due libri dell'Architettura (1 Novembre 1570). La stessa figlia del grande architetto, Zenobia, celebrò in quel Palazzo, per desiderio del conte Giacomo, gli sponsali con G. B. Dalla Fede. Il conte Ottaviano Angaran Porto con testamento 19 luglio 1853 donava il bell'edificio alla Città di Vicenza.

Sorge esso sulla riva sinistra del Bacchiglione, vivino al Ponte degli Angeli. Caratteristico n'è il porticato ad archi a tutto sesto, impostati su colonne e pilastri ai fianchi, parte in broccatello di Verona, parte in pietra di Montecchio Maggiore. I capitelli delle colonne, di forma imitante il corinzio, con doppio abaco, sono elegantemente semplici; a guisa di cornice con ricco fregio a baccelli e fiorami, con ovoli e fusaruole, sono i coronamenti dei pilastri. Una quadrifora e finestre semplici separate l'una dall'altra da largo spazio di muro, con archi a tutto sesto, ornati ciascuno, sulla cima e sui fianchi, da tre palmette, formano il piano nobile, legate al basso fra loro da una cornice gentilmente sagomata ed aggettata. Finemente intagliati, con quell'originalità ch'era propria dell'arte nel secolo xv, sono i capitelli delle graziose colonne della quadrifora e dei pilastrini che la fiancheggiano, uguali a quelli che servono da stipiti alle finestre semplici.

Il secondo piano consta di finestrine rettangolari ornate d'una larga inquadratura e di davanzali rappresentanti un cherubino in mezzo a due cornucopie, egregiamente scolpiti. Una tettoia molto sporgente, ornata di modiglioni sagomati, corona degnamente il pregevole palazzo. Il quale doveva apparire certo molto più bello e sontuoso, quando i vasti campi tra le finestre, che ora vi sembrano quasi disperse, erano interamente adorni di zone e di riquadri a graffito, di cui restano ancora visibili traccie; onde tutti i particolari fondevansi mirabilmente in un insieme pieno d'armonia e di gaiezza. Il carattere dell'edificio è il lombardesco il quale stupendamente fiorito in Venezia, qui assunse nel suo complesso una fisonomia tutta speciale, avendo dovuto adattarsi ad una città di provincia in terraferma. Pur troppo la noncuranza degli uomini e l'interramento prodotto dal fiume vicino, hanno apportato alcuni danni al monumento: se non che vi si può riparare. Invece il Municipio di Vicenza, a cui fu dato in retaggio dalla munificenza d'un nobiluomo, col pretesto della sistemazione del fiume, ma senza nessuna plausibile ragione vorrebbe che esso fosse cancellato dal novero dei monumenti nazionali, per potere buttarlo giù. Gli interessati abbaiano su pei giornali, qualificandolo per *vecchio rudero senza importanza storica* e come *inutile bruttura;* mentre è un perfetto e completo modello d'architettura civile del Rinascimento nel Veneto, e nella gentile e monumentale città di Vicenza esso deve considerarsi quale il più bel rappresentante del leggiadro stile lombardesco, là dove l'arte romanica e la gotica ed infine il classicismo colle grandiose costruzioni del Palladio e dello Scamozzi, lasciarono parecchie traccie meravigliose.

N. B.

Cappella del Mantegna nella Basilica di S. Andrea in Mantova — Riparazione ai dipinti del Mantegna e della sua scuola. — Già fin dal 1875 nella Cappella che s'intitola da Andrea Mantegna e in cui riposano le sue ossa e gli fu posto il monumento onorario, si scoprivano dal bianco della calce che v'era stato dato sopra, gli affreschi della volta e delle pareti eseguiti nel 1516 da Francesco Mantegna e da altri della scuola d'Andrea. Si provvedeva quindi al riordino ed al risanamento dai guasti dell'umidità della Cappella stessa ridotta in uno stato veramente deplorevole; ed ora sappiamo che il Signor Filippo Fiscali, abile e coscienzioso riparatore di dipinti, mandato a Mantova dal R. Governo, ha già posto mano alle necessarie ed urgenti riparazioni ai quadri che adornavano e torneranno ad ornare quel luogo sacro alla memoria d'uno dei più robusti genii del secolo xv.

Il più pregevole dei tre dipinti, rappresentante *Le due Sacre Famiglie*, cioè la Vergine col bambino Gesù, Santa Elisabetta col San Giovannino, San Giuseppe e San Zaccaria, opera bellissima, che non a torto è giudicata di Andrea Mantegna ne' suoi ultimi anni, quantunque altri la credano del figlio Francesco o della scuola, aveva purtroppo subito i guasti dell'umidità, e la mestica in alcune parti s'era staccata, in altre stava per istaccarsi dalla tela, mentre una grande quantità di polvere si era infiltrata nei pori del colore e toglieva al quadro gran parte della sua bellezza.

Similmente danneggiati erano i due quadri, pure, come il primo, su tela, dipinti forse da Francesco Mantegna, o certo dalla scuola d'Andrea, rappresentanti il *Battesimo di Cristo* e la sua *Deposizione dalla Croce*; ambedue importantissimi e degni di esser conservati accanto al quadro già ricordato, che più s'avvicina all'eccellenza delle opere del grande Maestro.

In un quarto dipinto sopra tavola raffigurante tre stemmi, la tavola era corrosa dai tarli e spaccata, la mestica in parte sollevata e qua e là caduta.

A tutti questi inconvenienti sta riparando il bravo Filippo Fiscali, e siamo sicuri che l'opera riuscirà quale dobbiamo aspettarci da chi diede già sì eccellenti prove colle riparazioni alle tele del Costa nella Cappella Bentivoglio a Bologna.

N. B.

Una « Pace » nel S. Petronio di Bologna. — In un armadio della Fabbriceria di S. Petronio in Bologna, negletto, dimenticato, è ricomparso da poco alla luce un curioso documento dell'oreficeria italiana. È una *Pace* che ha la solita forma delle comuni, come si vede dalla riproduzioae che qui se ne esibisce. Da una base intagliata finamente a tre ordini di foglie si eleva una larga fascia, decorata dalle eleganti ornamentazioni che gli artisti del Quattrocento dedussero dall'antico; a un certo punto la fascia s' incurva in arco, e alla sommità di questo le decorazioni cessano per lasciar posto ad uno scudetto, i cui distintivi araldici sono stati abrasi. Questa incorniciatura racchiude un niello semi-circolare nella parte più alta, e un bassorilievo in lastra d'argento nel rettangolo inferiore.

Il niello rappresenta *Cristo morto* seduto sul sepolcro e sorretto da due angeli; il cesello, *il martirio di S. Sebastiano.*



Stimo ragionevole pensare che qui si tratti di un artista vissuto nell'ultimo quarto del secolo XV. Bizzarro artista, del resto, che fra gli arcieri saettauti S. Sebastiano pone un centauro, ed ove altri avrebbero posto un angelo in atto di arrecar palme, egli poue una testa che soffia l'aria con violenza sulla faccia del Santo, come per aggiungere ai suoi dolori la molestia del vento; bizzarro artista che al Santo legato ad un tronco, fa alzar una gamba, come figura che danzasse per festa o che scendesse a volo; che ad un arciere in atto di avventare il dardo, tutto nudo, dà la movenza calma e il classico incesso d'un Apollo, e gli fa il capo galeato, come quello d' un gladiatore, e su vi drizza una gran penna che aggiunge qualcosa d'animalesco al viso schiacciato, volgarissimo. La pace fu probabilmente eseguita per la cappella di S. Sebastiano in S. Petronio, arricchita di quadri, di vetrate a colori, di tarsie di pavimento a maiolica, dal Canonico Vaselli.

L'Autore è probabilmente bolognese, poichè il niello in ispecial modo richiama la scuola del Francia. Conviene escludere che l'artefice fosse, come alcuni vorrebbero, toscano, poichè manca di quella nettezza di stile e di quella purità nel definire e riassumere il dettaglio, da cui qui siamo assai lontani. Abile abbastanza nel trattar le parti larghe del corpo, tra le quali mi pare considerevole il dorso della figura che regge un trofeo d'armi, l'artista diviene inetto e grossolano nel trattare le estremità. È puerile il modo di far i capelli, divisi a riccioli che sembrano cordicelle; puerile l'espediente con cui è finta la scabrezza del tronco d'albero. Nella architettura manca il parallelismo delle rette; la verticale del fregio non è continuazione della verticale del pilastro; l'arco è impostato sul vuoto. Un toscano non si coglie in questi errori; positivo, diligente, egli non vi trascorre mai. Di più, ha destrezza nel variar lo stile secondo la natura degli oggetti che ritrae; non dà ad ogni superficie la stessa apparenza. E non fa mai tozzo, come qui si vede, il corpo umano: non mai si dimostra, come il nostro incognito cesellatore, privo del sentimento dell'eleganza; o nel ritrarre il nudo, vi sparge alcuni accenti efficaci di realtà che palesano essere stato l'animo suo a contatto immediato del vero vivente; laddove costui non conosce che il nudo delle statue, come può vedersi da molti segni, il rilievo esagerato dei pettorali, l'arco toracico espresso da un semicircolo, la linea troppo profonda che divide la tibia dai gastrocnemi. E poi il toscano ha cura di far differenti i caratteri delle figure, e in ciascuna di queste pone il suggello di una particolare esistenza. Il *martirio di S. Sebastiano* del Pollaiolo somiglia a questo solamente perchè la figura del Santo è posta in alto; ma qui non rivediamo quel sofferente sì bello, colle mani legate dietro la schiena, che volge al cielo la faccia dolorosa, e piega le gambe non reggendo allo spasimo. I manigoldi del Pollaiolo sono disposti con ragioni prospettiche che il nostro ha dimenticate, giacchè egli ha messo *in terza* l'arciere che ha lanciato la freccia e l'altro che sta per lanciarla, mentre il Santo, collocato in un piano dietro le loro spalle, trovasi fuori di mira. Lo stesso soggetto fu trattato in bassorilievo dal Civitali, ma con ben altra logica e finezza di stile.

Il viso schiacciato qui è comune a tutte le figure. Le bocche sono linee sgarbate, larghissime le pinne nasali, squadrate ed ampie le mascelle, le fronti quasi abolite. Il pittore bolognese Amico Aspertini, che da un documento del 1526 conservato nell'Archivio di S. Petronio (il Guidicini ne dà l'estratto nel far la storia delle porte di questo tempio) apparisce anche scultore, avea l'abitudine appunto di far visi schiacciati. Anche quel trofeo d'armi romane e quella bandiera serpeggiante non disconverrebbero all'Aspertini, come non gli sconverrebbe la stravaganza d'aver introdotto nella scena un centauro; giacchè lo spirito bisbetico e l'uggia degli espedienti usati dagli altri lo conduceano spesso ad assurdità. Ma convien riflettere che i suoi visi non mancano mai di una fronte larghissima e prominente e che sono schiacciati in altro modo: entro una massa ampia egli segna corto e meschino il naso e gli avvicina troppo la bocca, piccola sempre e cogli angoli sollevati: caratteri di stile contrarî a quelli di quest'opera. Si tratta però certamente di un orafo educato nell'Italia settentrionale. Ma, se non soccorreranno gli archivi, già frugati invano da alcuni studiosi che vorrebbero chiarire questo enigma, e se qualche altra oreficeria non ci fornirà una base sicura per la ricerca dell'Autore della *Pace*, resteranno a questo riguardo senza risposta le interrogazioni degli eruditi.

GIULIO CANTALAMESSA

Recenti acquisti del Museo Poldi Pezzoli in Milano. — Lasciato alla sua città natale parecchi anni or sono dal def. Cav. Don Giacomo Poldi Pezzoli e affidato alla direzione del Comm. Giuseppe Bertini, quasi ogni anno viene ad arricchirsi di qualche oggetto d'arte da aggiungere nuovo lustro alla cospicua e svariata raccolta.

Dalle fibule romane e dalle tabacchiere di Sassonia sino alle opere classiche di pittura e di scultura, tutti i rami dell'arte per così dire vi sono rappresentati. Ma la parte più importante e più nobile pel pregio ideale inerente agli elementi che la costituiscono è quella della raccolta dei quadri. E fra questi gli è massime la scuola lombarda milanese quella che emerge per quantità e qualità di attraenti esemplari, per quanto non difettino neanche alcune opere pregevoli appartenenti alle scuole veneta e toscana.

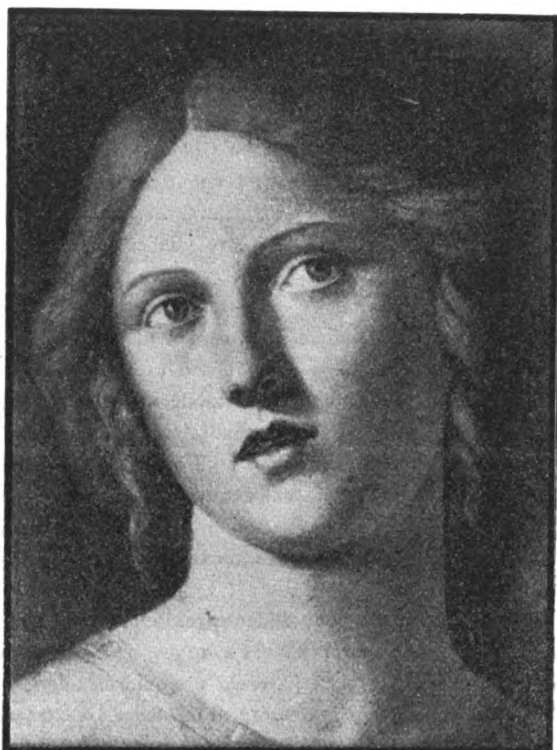
Non è il caso qui di addentrarci in una descrizione del Museo, che a quest'ora è già stato preso ad argomento di articoli illustrativi in parecchi periodici stranieri, fra i quali rammenterò la *Gazette des Beaux Arts*. Questa in alcuni suoi recenti fascicoli ne diede una descrizione per mezzo del noto scrittore Sig. Emilio Molinier corredandoli di alcune tavole a incisione da oggetti scelti del Museo.

Gli ultimi acquisti, dei quali ci piace render conto agli Abbonati di questo periodico, non vi potevano per anco essere menzionati. Non ci peritiamo di asseverare ch'essi siano degni della raccolta alla quale sono stati aggregati.

Rammenteremo in primo luogo una tavoletta di quel candido e puro emulo di Giambellino, noto col nome di Gio. Battista Cima da Conegliano. Gli angusti limiti entro i quali è racchiusa la testa soave, di cui qui porgiamo una riproduzione, ben c'indicano che non si tratta che di un piccolo frammento di una tavola in origine di maggiori proporzioni. Non ostante l'amatore deve essere contento di trovarla nel Museo, dove si vede esposto ora sopra la Madonna del Beltraffio, che porge un fiore al Bambino.

Se la testa, che appartiene alla più bella e delicata maniera del Cima, voglia rappresentare un angelo o una giovane Santa è tale cosa che non si saprebbe preci-

sare: quello che si ha a ritenere per sicuro si è che le forme non meno che il colorito rispondono in tutto e per tutto ai suoi consueti. Tale il regolare e determinato taglio ovale del viso, dal mento tondeggiante e la piccola bocca colla immancabile fossetta sovrastante, gli occhi a contorno marcato e colla fossa lagrimale alquanto accentuata, le masse de' capelli a ciocche compatte, dalle linee graziosamente mosse, non senza mostrare quel non so che d'ingenuamente impacciato che va congiunto al dolce aroma del Quattrocento. Quanto al colorito vi è tipico in ispecie il tono chiaro e freddo delle carni, accordantesi con quello della capigliatura.





Due piccole gemme da ultimo sono state aggiunte alla corona delle opere lombarde dell'età d'oro e sono due tavolette di quell'Andrea Solari, del quale il Museo possiede ormai una così bella serie di opere da costituirne quasi una sua specialità. In esse infatti si può seguire il Solari in tutte le sue fasi principali, principiando con una giovanile Madonna col Putto sopra un parapetto, concepita a modo dei quattrocentisti veneti e proseguendo mano mano coll'insuperabile *Ecce Homo* (dove ancora ci pare in alcune parti di sentire il contatto con Antonello da Messina), colle due mezze figure di S. Gio. Batt. e Sta Caterina, datate dal 1499, per finire col suo Riposo nella Fuga in Egitto, nella quale la data del 1515 corrisponde colla matura perfezione del suo magistero, come accurato e fino pittore.

I due quadretti ultimamente sopraggiunti, esposti da parecchie settimane sopra l'effigie dell'*Ecce Homo*, comechè piccole cose da potersi coprire nell'essenziale col palmo della mano, pure sono ben degne di star in compagnia dell'altre per l'eccellenza della fattura e la squisitezza del gusto. La mezza figura del Santo del deserto è in un atteggiamento somigliante a quello del l'anno 1499; mentre dalla sinistra gli si svolge e s'innalza a spira la fettuccia coll'*Ecce Agnus Dei*, colla destra e coll'indice teso egli accompagna il motto con gesto corrispondente. Accurato il modellato di questa parte del corpo, che si vede a scoperto, mentre nel rimanente lo ricopre, oltre la pelle di camello, un panno variante tra il rosso e il giallo, colore caratteristico per l'autore. Il viso, per quanto freddo e indifferente nell'espressione e mancante dell'austerità di certi tipi di San Giov. Batt. di altri artisti dell'epoca, pure rivela la mano esperta del fatto suo.

Il vecchio S. Antonio Abate invece che gli fa riscontro è una maraviglia tutto quanto: è una figura oltremodo pittoresca e nella quale si fa sentire a dirittura l'alito leonardesco, onde il Solari, per quanto non noverato fra gl'immediati scolari del Vinci, dovette

pur sentirsi animato. Se la unita riproduzione vale a darne un'idea come macchia d'insieme, non è se non in presenza dell'originale che uno può pienamente valutare il pregio di opera non meno rara pel caldo e profondo accordo delle tinte che per la forza e la robustezza del disegno.

Lo stemma coronato delle insegne cardinalizie, che si vede ripetuto nitidamente dietro ciascuna di dette tavolette, serve a darne un indizio. A onore del vero spetta all'erudito marchese Carlo Visconti Ermes di Milano il merito di avere determinato precisamente a quale famiglia non solo ma anche a quale membro della medesima si riferisca. A lui infatti riescì di riscontrare in un prezioso codice della Trivulziana (codice n. 1390, della fine del XV sec. contenente circa tre mila stemmi) l'identità dello stemma con quello dell'antica famiglia dei San Severino di Napoli. Ora, dall'albero genealogico della medesima si ricava che fin dal 1489 era stato designato a Cardinale Federico San Severino da papa Innocenzo VIII in compenso dei servigi che gli aveva reso come condottiero delle sue truppe contro il re Ferdinando di Napoli il padre di lui, il noto guerriero Roberto di San Severino, Conte di Caiazzo. Federico fu creato successivamente vescovo di diversi paesi, fra i quali è rammentata Novara: circostanza codesta da poter spiegare un suo contatto col pittore Solari, se non lo fosse ancor più quella che Federico ebbe a prender parte al concilio iniziato a Pisa indi continuato a Milano, in odio a papa Giulio II, poco prima della rinomata battaglia di Ravenna. [1]

L'origine delle due piccole tavole in prossimità del 1512 pare si concilii pure col grado di maturanza che vi manifesta l'autore nella esecuzione, ove si volesse ammettere ch'egli li avesse dipinti pel cardinale a tempo della sua dimora in Milano.

Siamo lieti in fine d'informare gli amatori e gli studiosi dell'arte, che non lo sapessero, che il Museo Poldi Pezzoli è stato recentemente illustrato esemplarmente mediante le fotografie eseguite con lastre isocromatiche dalla ditta C. Marcozzi di Milano, dalle quali sono pur tratte le due unite zincotipie.

GUSTAVO FRIZZONI

Riparazione all'affresco di Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone, nel catino dell'abside della chiesa di S. Simpliciano in Milano. — È un affresco tra i più grandiosi eseguiti dal pittore negli ultimi decennii del Quattrocento e nei primi del Cinquecento. Il Mongeri nella sua *Arte in Milano*, pag. 75, ricorda come il Borgognone avesse dovuto dipingere la volta, il coro ed il catino dell'Abside di S. Simpliciano, oltre che in varie parti del Monastero attiguo, per commissione dell'Abate Giovanni Alimento Negri, cugino di Bianca Maria, moglie a Francesco Sforza, che, in seguito alla morte di lei, avvenuta nel 1468, fu eletto a commendatario della chiesa di S. Simpliciano.

Di tutte le accennate pitture non resta che quella della conca dell'abside, che è pure l'unica parte dell'interno della chiesa, la quale, dopo un barbaro restauro subìto nel 1841, abbia conservato il suo aspetto originale. Il grandioso affresco rappresenta l'Incoronazione della Vergine per mano del divin Figlio, mentre il Padre Eterno è in atto di benedire, e intorno s'aggira un coro di Angeli tutti intenti a suonare o a pregare, e sotto, una doppia schiera di Santi e di Sante, pieni di fede e d'adorazione. L'azione del nitro prodotto dalle infiltrazioni acquee nel muro, ha danneggiato in varie parti il dipinto. Così il volto della Vergine è divenuto quasi invisibile, e sono fortemente intaccate la mano sinistra del Padre Eterno ed alcune teste di cherubini, come pure, nella parte inferiore, a sinistra di chi guarda, parecchie figure di Santi e di Angeli, delle quali le teste sono interamente velate.

Si propose il distacco dal muro su telaio di tutto il dipinto, e sappiamo che ora si apprestano gli apparecchi per dar mano quanto prima a questa difficile, ma necessaria operazione. L'egregio riparator di dipinti, Signor Steffanoni, incaricato dell'opera, dà affidamento ch'essa riuscirà ottimamente.

E. A.

Palazzo Da Mula nell' isola di Murano (Laguna veneta). Conservazione. — La Ditta Tommasi e Gelsolmini, ora in possesso del Palazzo Da Mula, era in trattative con un antiquario, e credo che queste non siano ancora finite, per la vendita di tutti i pezzi di scultura in marmo che decorano la facciata e l'interno del monumentale Palazzo.

Sorge questo in riva al canale di Murano, e, fabbricato già fin dal secolo XII, mostra nella facciata, nell'interno e nelle sue adiacenze, impressi i vestigi dell'arte di più di tre secoli, fino cioè alla metà circa del secolo XV. Nel cortile ammirasi l'avanzo d'un arco a tutto sesto ornato d'un fregio marmoreo scolpito a intrecci di fogliame nell'arte della fine del secolo XII; e di quest'epoca sono pure le colonnine appaiate che lo fiancheggiano, e la bifora di stile italo-bizantino sotto una ricca cornice ad archetti a tutto sesto, e un tondo nel timpano della bifora, in cui sono scolpiti due animali in lotta tra loro, ed altri frammenti di scultura ornamentale. La facciata del Palazzo ha subìto varie modificazioni, specialmente nei secoli XIV e XV, in cui furono aperte le fenestre ad arco acuto, ornate di trafori secondo l'uso veneziano, oppur soltanto trilobate, come quelle 4 ad arco inflesso, sopra del quale è scolpito un fiore, che s'apron nel mezzo, divise da colonnette con eleganti capitelli del Rinascimento e contornate, come le altre e pur secondo l'uso veneziano, da rettangoli a

[1] Vedi: *Genealogiae viginti illustrium in Italia familiarum, studio ac opera I. W. Imhoff — Amstelodami 1710*. p. 293 e 303.

dentelli. Ma sul fondo di mattoni velato dai secoli spiccano ancora, oltre queste eleganti finestre, oltre i dischi a traforo svariato e orlati a dentelli, del secolo XIV, oltre gli stemmi scolpiti nel Cinquecento, il tutto in marmo d'Istria, anche le patere del secolo XII, o tutt'al più del principio del XIII, a palme e tralci con uccelli beccanti, o animali lottanti, scolpiti nel marmo greco; e finalmente le incrostazioni dentellate, a dischi di porfido rosso d'Egitto e a piastrelle mistilinee, secondo il gusto orientale nel medio evo.

Quindi il Palazzo Da Mula è uno dei più notevoli per ornamentazione, e forse il più pittoresco di colore fra quanti si riflettono nell'onda delle lagune.

Onde ci piace di riportare quanto fu scritto, a proposito delle trattative di vendita tenute dalla Ditta Gelsomini e Tommasi, nel giornale *la Riforma* del 5 gennaio 1890: « Che i pseudo-antiquari esercitino il loro mercimonio, e che i fabbricanti di sapone arricchiti d'oltr'Alpe e d'oltre Oceano li stimolino a esercitarlo, si può fino a un certo punto capire; ma che certi italiani sembrino aver perduto ogni amore e ogni rispetto per ciò che fa bella e ammirata la patria terra, non si capisce, ed è triste cosa in se stessa e disonorante nei suoi effetti. Rivolgiamo intanto una calda preghiera al Governo perchè tuteli la integrità del palazzo Da Mula, minacciato da così vandalica dilapidazione, e s'affretti a ripresentare la legge per la conservazione del patrimonio artistico nazionale ». E. A.

Lavori di restauro alla Basilica di Loreto. — L'illustre architetto conte Giuseppe Sacconi dirige da qualche anno i restauri all'insigne basilica di Loreto. Fondata nella prima metà del secolo XV, essa conserva ancora l'iconografia primitiva, chiara ed armonica nel suo bel movimento di chiesa gotica destinata a servire al giro delle lunghe processioni dei pellegrini intorno alla *S. Casa*, la quale vi sta nel mezzo, incastonata dal rivestimento marmoreo del Bramante, ricco di statue e di bassorilievi di Andrea Sansovino, dei Lombardi, del Della Porta, sotto alla vasta ed ardita cupola innalzata da Giuliano da San Gallo. I più celebri architetti, scultori e pittori portarono il loro contributo a questo monumento, unico esempio di chiesa ogivale fortificata per servire di baluardo contro le possibili invasioni mussulmane dalla parte del mare. Così, mentre non si conosce chi ne abbia data la pianta, e potrebbe essere forse quel Giorgio da Sebenico che molto e stupendamente lavorò in Ancona, si sa chi vi ha posto mano dipoi per compier la Basilica, modificarla ed ornarla, come per es., oltre il Bramante e Giuliano da San Gallo, Marin Zadrino, Giuliano e Benedetto da Maiano, Baccio Pontelli, Antonio Picconi, Michelangelo (?) ed altri dopo di costoro, non esclusi, pur troppo, i barocchi. Melozzo da Forlì, Luca Signorelli e Benedetto da Maiano decorarono di affreschi e sculture bellissime le due cappelline sulla diagonale delle due navi, e i Lombardi, incominciando da Girolamo, e i celebri fusori recanatesi, dei quali il ch.° signor Pietro Gianuizzi pubblicherà in quest' *Archivio* preziosi documenti, vi profusero dovunque magnifici bronzi.

Se non che, dal lato architettonico, la maggior parte delle superfetazioni, quelle specialmente fatte in epoca a noi più vicina, vennero a togliere molto della grandiosità dell'edificio e dell'armonia veramente mirabile nell'insieme di tutte le linee secondo il primitivo concetto. L'opera di restauro intrapresa dal conte Sacconi, maturata dopo studi serii e pazienti e coscienziose indagini, inspirata da un alto sentimento di rispetto per l'antichità del monumento e per i grandi artisti che vi poser le mani, verrà a ridare all'edificio l'antica grandiosità ed armonia di forme, ora svisate dalle superfetazioni barocche di stucchi e di muri sovrapposti che ricopersero i pilastri mistilinei e le arcate e le finestre ogivali, e le volte a crociera, immiserendo l'aspetto del monumento con una falsa parvenza di robustezza. L'opera sarà veramente degna della insigne Basilica e dell'illustre architetto, il quale non aggiunge in essa di suo se non ciò che v'è strettamente necessario, nè l'aggiunto maschera col colore per dargli l'apparenza di antico. Piuttosto egli ornerà di nuovi altari, di dipinti, di vetri colorati, di cancellate in ferro battuto, di decorazioni d'ogni genere le grandi cappelle, togliendovi il baroccume che le deturpa; e colla collaborazione degli esimii artisti da lui scelti, quali il Maccari che dipingerà interamente anche la vasta cupola, il Maccagnani, il Moretti di Perugia e il pittor decoratore Stella, l'opera del secolo XIX rivaleggierà gloriosamente con quelle più splendide che nella Basilica di Loreto lasciò l'epoca del Rinascimento; come già ne può fare ampia fede la cappella di S. Giuseppe, da poco tempo compiuta. E. A.

Palazzo Spinola de' Marmi ora in possesso dell'Opera Pia Della Casa in Genova. — È un Palazzo posto nell'elenco dei monumenti nazionali; onde l'amministrazione dell'Opera pia Della Casa, attuale proprietaria, avendo trovato chi lo acquisterebbe colla condizione però ch'esso fosse garantito libero e franco da qualsiasi onere, vincolo e servitù...., insisterebbe perchè esso fosse senz'altro radiato dal novero dei monumenti sui quali, naturalmente, pesa l'onere d'esser conservati nello stato in cui si trovano, ove non sia necessario di togliervi brutte superfetazioni o d'eseguirvi qualche lavoro perchè non deperiscano. Il Palazzo è storicamente ed artisticamente importantissimo. Innalzato per ordine di Iacopo del qm. Carroccio nei primi anni del secolo XV sopra gli avanzi d'una robusta torre che i Guelfi avevano distrutta circa cent'anni prima, esso presenta ancora nella facciata le originarie zone alternate di marmo bianco e nero; gli archetti e i cordoni che ricorrono tra i vari piani; gli scudi cimati dove campeggiano le iniziali del fondatore, e le eleganti nicchie nelle quali spic-

cano, sorrette da leggiadre mensole, altrettante statue eseguite da scultori toscani dell'epoca stessa in cui il palazzo fu eretto. Così vedonsi, fra gli altri, raffigurati Oberto e Corrado Spinola, capitani del popolo nell'ultimo ventennio del secolo XIII; Opizzino Spinola ricchissimo e potente nella prima metà del secolo XIV, e la nobildonna Calvot, sorella a Gherardo Spinola, signore di Tortona e di Lucca, donde nacque Lucchesio, avo di Jacopo che fece costrurre la bella mole. Di queste quattro statue i nomi e le gesta son ricordati dalle iscrizioni in esametri latini che ancora esistono. In luogo dell'ultima figura che ritrae un antico eroe doveva starvi, come ne fa fede l'epigrafe, la statua di Iacopo Spinola. Nel secolo XVII l'edificio subiva orribili deturpazioni, poichè alle ogivali eranvi sostituite finestre quadrangolari, ed invece de' semplici cancelli vi si ponevano i brutti poggiuoli sporgenti; nè l'opera vandalica s'arrestò, chè nell'anno 1870 le salde bozze dell'antica torre sulla quale era stato innalzato il palazzo, davan luogo agli ingressi delle botteghe attuali, ed alle goffe plastiche che vi stan sopra. Se non che quanto rimane dell'originale è ancora bastante perchè l'edificio debba essere rispettato come uno de' più preziosi monumenti di Genova, che rappresentino in quella città l'arte del principio del secolo XV. Sappiamo che la Commissione conservatrice dei monumenti per la provincia di Genova s'oppose energicamente alla strana proposta che il palazzo Spinola de' Marmi sia radiato dall'elenco dei monumenti nazionali, e noi facciam plauso al suo voto.

E. A.

Sculture italiane recentemente acquistate dal museo di Berlino. — Sotto la solerte direzione del ch.mo dottor Bode la sezione delle sculture medievali e del Rinascimento dei RR. Musei di Berlino va continuamente aumentando, od anche nell'ultimo trimestre del decorso anno essa si è arricchita di parecchi lavori italiani. Tali sono il modello in creta di una fontana, rappresentante due tritoni che tengono in alto un paio di pesci, grazioso lavoro del Bernini; alcuni rilievi in stucco, cioè un piccolo gruppo della *Madonna*, in cui il Bode vede uno dei primi lavori di Luca della Robbia, molto attraente e caratteristico; un'altra *Madonna* dello stesso; una *Madonna* di Antonio Rossellino, copia dell'originale in marmo entrato da poco nel Bargello in Firenze; un altro rilievo di scuola robbiana rappresentante un putto che suona il mandolino; due *Madonne* di Benedetto da Maiano, il busto di *S. Giacomo* della scuola del Verrocchio e parecchie simili riproduzioni di sculture italiane del secolo XV in stucco, carta pesta e terra cotta.

Fra le molte placchette, la maggior parte delle quali finora sconosciute, ve ne sono dell'Enzola, del Riccio, dell'Ulocrino, di Giovanni Fiorentino e d'altri, e numerose sono pure le imitazioni libere di statue antiche.

Specialmente interessanti poi sono due fanciulli che lottano, in terra cotta bronzata; una *Madonna* seduta col bambino, pure in terra cotta e un piccolo *S. Giovanni nella grotta* in terra cotta invetriata. Su queste ultime sculture il Bode ha pubblicato nell'*Annuario dei Musei prussiani* uno studio, di cui parliamo in questo stesso fascicolo.

C.

Luciano da Laurana e il Palazzo Prefettizio di Pesaro. — A. Bertolotti nella sua raccolta di notizie tratte da documenti dell'Archivio di Mantova sugli Architetti ed Ingegneri in relazione coi Gonzaga (pubblicata nel Giornale ligustico, Annata 1888) comunica l'estratto di una lettera del marchese Lodovico nella quale questi, a dì 8 maggio 1465, rivolgevasi ad Alessandro Sforza, Signore di Pesaro, pregandolo di lasciar venir a Mantova « Magistro Luciano per havere il consiglio e parere suo circa quelle sue fabbriche, » e promettendo di lasciarlo partire presto (l. c. pag. 366). Dal tenore di questa lettera si desume dunque, che il noto architetto Luciano da Laurana, originario dalla piccola città di Lovrana nell'Istria — perchè evidentemente è lui il « Magistro Luciano » nominato in essa — all'epoca indicata stava a servizi dello Sforza a Pesaro, prima che, nel 1467, entrasse a quei del conte Federigo di Urbino per soprintendere alle di lui splendide costruzioni, segnatamente alla fabbrica della celebre « Corte » (vedi Gaye, Carteggio inedito d'artisti t. I pag. 214 sqq.). — Ora questa preziosa notizia è tale da chiarire il giudizio su di un monumento architettonico che finora venne contemplato sotto un falso punto di vista, cioè il cosidetto Palazzo Prefettizio, già Residenza dei Signori di Pesaro. Tutti che ne hanno scritto recentemente, come il Ricci (Storia dell'Architettura, t. III pag. 181), il Dennistown (Memoirs of the Dukes of Urbino, vol. II cap. 42), il Lûbke (Zeitschrift fûr bildende Kunst, Anno 1870 pag. 361) ed altri lo attribuirono a Girolamo Genga che lo avrebbe costruito sotto il regno del Duca Franc. Maria della Rovere (1513-1538) oppure di suo figlio Guidobaldo II (1538-1574). Adducevano per ciò la testimonianza del Vasari; ma non avendo distinto chiaramente quello ch'egli dice, caddero in errore, poichè egli, nella biografia di Girolamo Genga (vol. VI pag. 319 dell'edizione Milanesi) non attesta altro senonchè « il duca (Fr. Maria della Rovere) col disegno del medesimo fece restaurare la corte di Pesaro » e in quella di Bartolomeo, suo figlio (l. c. pag. 327) che questi per Guidobaldo II « fece nella corte di Pesaro un appartamento di stanze sopra la strada de' Mercanti » (oggi il Corso). Ed infatti, in alcune parti della fabbrica troviamo ancora oggi segni infallibili che attestano le relative epoche della loro costruzione. Così nel primo cortile in un architrave sono scolpite diverse imprese de'Rovereschi, come le tre mete, l'ara col vento che ne avviva la fiamma, i due VV annodati (Victoria e Ubaldo) e la fiamma rovescia; e negli stipiti della porta d'ingresso allo Scalone si scorgono le iniziali *G. V. II. V. D. IIII*

(Guidus Ubaldus II, Urbini Dux IV) e sopra le finestre, le lettere *G. V. Dux*. Queste parti dunque, cioè i due cortili e l'ala spettante sulla Via del Corso, sono quelle restaurate e costruite sotto i duchi della casa della Rovere dai due Genga, padre e figlio. Ma anche senza aver riguardo a questi indizi materiali, solamente dal loro stile, dalle forme e dagli ornamenti adoperati, tutti già del Cinquecento, si desume indubitatamente l'epoca della loro origine. Del tutto diversa è al contrario la facciata che guarda sulla piazza maggiore. Qui ci troviamo dirimpetto a un concetto architettonico e a forme e decorazioni affatto improntate dal carattere dell'arte del Quattrocento. La loggia a archi del pian terreno; le ghirlande di foglie e frutti nei pennacchi fra quest'ultimi; il grande spazio liscio del muro, frapposto fra le due fascie che corrono sopra gli archi l'una e sotto le finestre l'altra; la forma e gli ornamenti delle finestre, specialmente i putti che ritti sui cantoni delle loro cornici sostengono festoni, attaccati a targhe di stemmi, coronanti le finestre, come pure la forma caratteristica esagona di questi scudi; il cornicione di forme sobrie e maestose; finalmente il trascurare la simmetria nella corrispondenza fra gli archi della loggia e le finestre del piano superiore (a sei archi non fanno riscontro che cinque finestre), — tutti questi tratti rimandano il nostro monumento al Quattrocento e rendono assolutamente impossibile la sua origine in un'epoca così avanzata, come fu quella del regno dei due primi duchi di casa Rovere. Esiste però anche un indizio decisivo che ci fa sapere, come la facciata abbia già avuto la sua origine sotto la dominazione degli Sforza. Le vecchie Guide di Pesaro accennano a stemmi Sforzeschi scolpiti negli scudi collocati sopra le finestre di cui parlammo testè, come pure nelle ghirlande fra gli archi della Loggia, e che furono quasi del tutto abrasi dai repubblicani del 1797; ed i cronisti ci raccontano, che nella magnifica sala che resta anch'oggidì sopra la Loggia furono già nel 1475 celebrate le nozze di Costanzo Sforza, figlio d'Alessandro, con Camilla d'Aragona. Questa parte del Palazzo era dunque di certo terminata alla morte di Alessandro (✠ 1473), ma probabilmente già molto prima. E per connettere il nome di Luciano Laurana con questa fabbrica, oltre quella lettera che ce lo fa vedere occupato a Pesaro, ci servono criteri di stile. Infatti, raffrontando le forme architettoniche delle finestre del Palazzo di Pesaro e le loro proporzioni con quelle di alcune parti della Corte di Urbino — opera incontestata del Laurana — segnatamente della parte fra i due torrioni e dell'ala che contiene il cosidetto « Appartamento del Magnifico » non è possibile di non trovar fra loro la più grande somiglianza sì nelle proporzioni alquanto larghe, come nei capitelli dei pilastri che le fiancheggiano, come anche negli altri loro ornamenti. Ed è specialmente da notare, che proprio questo motivo di finestre con pilastri che sostengono una trabeazione completa (epistilio, fregio e cornice), tanto usato nell'architettura classica romana, venne pel primo ripristinato nell'arte del Rinascimento dal nostro maestro, non trovandosene nessun esempio anteriore a quello dei Palazzi di Pesaro e Urbino. Sarebbe, dunque cosa troppo temeraria se, fondandoci su tanti indizi, facessimo valer i diritti del Laurana sulla costruzione anche del primo di questi splendidi monumenti del Quattrocento? Intanto facciamo voto che qualche testimonianza irrecusabile tratta dai documenti degli Archivi Sforzeschi o Rovereschi venga quanto prima a confermare le nostre congetture.

C. de Fabriczy

PRIMA ESPOSIZIONE DELLA CITTÀ DI ROMA

La « prima esposizione della città di Roma », per la parte artistica non differisce gran fatto dalle precedenti mostre annuali; al solito, deficenza di carattere, mediocre eclettismo, pochissima ripercussione della vita contemporanea. Non mancano i lavori di pregio indiscutibile; ma la creazione è scarsa e, quel ch'è peggio, incerta ne' suoi intendimenti, come nel modo di manifestarsi. Dobbiamo pure considerare che i nomi di prim'ordine scarseggiano, quanto o più che in ogni altra esposizione di questi ultimi tempi; così che, per la pittura, dobbiamo contare tra i migliori quelli di due stranieri: il Lenbach e il Semiradzki.

Nella scultura abbiamo almeno un'opera di Giulio Monteverde, fuori concorso, che, senz'essere fra le sue più belle, ci par degna dell'illustre autore.

È una Madonna col Bambino in grembo. Maria siede sur un soglio di stile della fine del Quattrocento, ed è ravvolta in un manto; il volto è forse un po' molle, ma di profilo assai puro, d'espressione dolce e serena. Il Bambino è vispo e modellato con egual morbidezza e dottrina; pure ci sembra non in perfetto accordo con la Madre, e cioè meno celeste, meno ideale. Pertanto nell'insieme non iscorgiamo un carattere ben risoluto, parendoci esso alquanto sospeso fra la rappresentazione immediata del vero e la spiritualità trascendentale. Due pregi pensiamo di dover notare specialmente: la serietà accurata eppur non minuta della modellatura; la grazia nell'aria dei visi, negli atteggiamenti e più o meno in ogni parte del gruppo.

Quale opera che eccede le misure ordinarie si presenta subito quella di Filippo Cifariello: *Ad majorem Dei gloriam*. È una figura d'uomo alla tortura. Il nudo è tutto ben modellato ed ha pezzi stupendi, per esempio le mani e i piedi, poi gli avambracci e le gambe. Un poco meno potente è il busto; assolutamente inferiore la testa.

Su questo lavoro del giovane scultore da Molfetta si è impegnata la più scabrosa discussione; la maggior parte di coloro che l'hanno esaminato, non hanno dubitato d'asserire che è gittato sul vero. Senza ipocrisie, tale è stata pure la nostra impressione; ma non crediamo che una simile accusa possa per ora affermarsi. Qui non si tenta di scagionarne il Cifariello; si tenta di contribuire a che non si opprima un giovine artista di molto merito, prima di conoscere a fondo tutto quel ch'egli ha già fatto, e tutto quel che possa fare.

Dobbiamo dire in primo luogo che l'accusa d'aver formato dal vero i pezzi della statua non è nuova pel Cifariello; egli anzi cominciò ad acquistarsi nome presentando alla Promotrice di Napoli una figura di ragazzo ignudo, che suscitò una discussione simile a questa. E non era ancora ventenne. Gli argomenti che stanno contro di lui nell'*Ad majorem Dei gloriam* sono di due generi: positivi e negativi. E cioè; dicesi: la superficie del gesso ha tutte le menome accidentalità de la pelle, fin negli scuri, dove meno l'artista può e suole curare il lavoro; in una mano si vedono due o tre peli. Si aggiunge: la testa è una povera cosa al paragone, per esempio, dei piedi; e questo non è concepibile nell'intendimento d'un artista. Non v'è nulla da dire contro tali asserzioni; ma non ci pare abbastanza concludente quella che nega al Cifariello una facoltà straordinaria nel rendere il granito della cute. Se altri non raggiunge questo effetto, ciò non basta per inferirne che non possa raggiungerlo con mezzi di pura arte nemmeno lui. È certo che, eccettuando la testa, il rimanente è così armonico e ricco di moto, quasi convulso per lo spasimo della tortura, che non può dirsi come l'autore abbia potuto industriarsi nel getto.

Ora siccome l'accusa è gravissima, e siccome non sono facilmente determinabili il modo e la misura in cui uno scultore possa giovarsi dei calchi sul vero, quasi quanto non si può definire fin dove l'ajuto che i pittori chieggono alla fotografia sia legittimo, non sarebbe il meglio, sovra tutto trattandosi d'un giovane di venticinque o ventisei anni, non sarebbe il meglio diciamo, osservare quel che egli ha saputo fare oltre il « Torturato », ed aspettare che ci presenti novelle prove delle sue attitudini plastiche? Da parte nostra, oltre all'aver veduto una sua statuina di vecchia, alta trenta o trentacinque

centimetri, perciò non passibile della solita accusa, e che ci è parsa modellata con una sottigliezza da impensierire; oltre all'aver veduto un abbozzo di statua grande al naturale, in cui la creta possedeva già mirabile morbidezza di forme, non vogliano lasciare in dimenticanza i tre busti che il Cifariello ha esposti insieme con la statua incriminata.

Uno di essi, quantunque non manchi di un certo pregio, mi par cosa sforzata. Gli altri due sono prove di attitudini smaniose si, ma gagliardissime. Sono ritratti al vero, l'uno di Giovanni Bovio, l'altro d'un signor Finelli, se non ricordiamo male. Il primo è notevole per la vivacità dell'espressione e de la modellatura. Il Cifariello ha spalmato il gesso d'una tinta bruna calda, abbastanza decorativa. Il secondo busto, quantunque spiaccia che l'autore lo abbia colorito lieve lieve, non senza gusto, ma senza serietà a parer nostro, è vivo parlante, ed ha una certa sua finitezza estrema eppur facile, che ci fa pensare, mentre ci stanno presenti alla memoria varii altri lavori dello stesso autore: Ma costui ha veramente bisogno d'ingannare il pubblico gittando sul vero?

Filippo Cifariello, che è rapidissimo produttore, non tarderà a rispondere in modo decisivo e, speriamolo, con sua intera giustificazione.

Degli altri lavori esposti nelle sale della scultura sono da rammentarsi: un *Vanni Fucci*, di Mario Rutelli, buon nudo maggiore del naturale; una statuetta di ragazzo, di Salvatore Boemi, e tre delle opere premiate dalla commissione, una di Giuseppe Trabacchi (premio di 2500 lire del marchese Ferrajoli), una di Arnaldo Zocchi (medaglia d'oro), una di Antonio Allegretti (medaglia d'argento).

***

Fra i pittori notiamo per primo un giovane, un novizio: Umberto Veruda. Egli ha esposto cinque tele d'assai diverso valore, ma tutte degne d'osservazione. Le tre minori sono ritratti d'uomo, anzi abbozzi di ritratti; in due di essi, quello da la testa appoggiata alla mano, e meglio ancora, quello alquanto perduto sul fondo nero, il Veruda si mostra pittore di largo, pronto, agevole pennello. Si vede subito che egli sta per conquistarsi una personalità, un modo di vedere suo, un po' romantico, un po' lunare diremmo, ma già ragguardevole e promettente grandi cose.

Delle due tele maggiori, la prima, dal titolaccio: *Sii onesta*, ha le stesse buone qualità dei ritratti, ma non giunge ad essere un vero quadro; la seconda invece è un quadro che non si dimentica.

È intitolato *Miserere*, e figura infatti il funerale di una monaca. La tela, abbastanza vasta, ha una lunghezza quasi doppia dell'altezza, e può dirsi tagliata in due dalla linea rigida della morta. Questa è vestita di bianco e riposa sopra un cataletto coperto di drappo rossastro e giallognolo. Siamo in una chiesa, ma la luce è così fosca e incerta, che appena si discernono i caratteri del luogo, quantunque l'ambiente risulti sacro e, più ancora, funebre. Attorno alla bara, più o meno perdute nella fumosa penombra, stanno le suore che han terminato di cantar « miserere ». A piedi del cataletto è prostrato un vecchio, forse il padre dell'estinta; se ne scorge la testa grigia appoggiata con dolorosissimo atto delle mani a la bara.

La descrizione di questo quadro è molto difficile; pare si distenda su esso un velo cinereo, che toglie certezza alle forme, le rende quasi tali quali possano bastare a suscitare il sentimento voluto dall'autore, e non un punto più in là. Non consiglieremmo al Veruda di insistere su questo genere d'espressione pittorica; ma nell'esempio attuale non solo comprendiamo l'intendimento dell'artista, anzi ci sembra che esso si manifesti con pari intensità ed originalità.

Un altro saggio di pittura, per così dire, velata, lo abbiamo nel quadro di Bartolomeo Bezzi, che è d'effetto elegantissimo. Rappresenta un paesello a specchio d'un lago o d'un fiume cheto, mentre si alza la luna rossigna, quasi sfumata nel crepuscolo vaporoso. È da temersi che il Bezzi cominci ad abusare di simili motivi di paesaggio. Egli ha certamente una personalità sua, squisita personalità che si affermò fin da quando apparvero le sue tele all'esposizione universale d'arte in Roma nell'ottantadue. Pure, crediamo sarebbe salutare per lui lo scostarsi per un momento non già da questo suo delicato modo di vedere il paesaggio, bensì da tali motivi di borgo a specchio dell'acqua. Perchè quando l'artista si ostina troppo entro una cerchia assai limitata, spesso corre pericolo di abbandonarsi a quel che noi chiamiamo cifra e i francesi dicono *routine*.

Nel caso medesimo è Rubens Santoro che, con diversissimo effetto, ha pure un caseggiato rispecchiantesi nell'acqua calma. Il Santoro aveva un paesaggio similissimo all'esposizione di Torino nell'ottantaquattro; e in quanto a ciò la sua insistenza è ben altrimenti esagerata di quel che non sia la insistenza mite del Bezzi. Questi infatti ci dà nel nuovo quadro un'intonazione biondiccia che non ha nulla di somigliante con la macchia di colore de' suoi quadri precedenti; mentre la nuova tela del Santoro richiama la scena già da lui dipinta, e inoltre ne riproduce il giuoco dei toni e dei colori.

Dopo d'averli accostati per un caso assai particolare, il Bezzi e il Santoro vanno separati e quasi posti a gli estremi contrarii per le loro facoltà pittoriche. Si sente prima di tutto una gran differenza, per il clima ove son nati: quegli è veronese, questi è napolitano, epperò il Bezzi si palesò tanto fine, quanto il Santoro si mostra gagliardo, anzi smagliante. Se avessimo ancora come un tempo, le vere scuole d'arte, poco badando a che l'uno sia pittore e l'altro scultore, noi troveremmo vicinissimi Rubens Santoro e Filippo Cifariello. E non è inutile osservare, per chi desideri penetrare nel segreto delle predilezioni e delle attitudini artistiche, come questi due

giovani abbiano qualche somiglianza anche nell'aspetto, ed abbiano di comune la straordinaria vivacità che si rivela tanto nei moti della loro breve persona e dei loro bruni occhi, quanto nell'espressione della loro arte, rigogliosa e smaniante.

Tra gli studii di paese dove primeggia il riflesso e il riverbero dell'acqua, sono da notarsi un'ottima tela, finita, del Mascarino, e due o tre, abbozzate, di Francesco Bevacqua. È questi un giovinetto calabrese che, dopo avere appreso a maneggiare il pennello in Napoli, è venuto a far le prime armi in Roma, lavorando sotto la scorta d'un altro Santoro. Qui il Bevacqua si è applicato a studiare certi giuochi di luce vespertina, grigiastra, del Tevere; e in una delle sue tele l'aspetto dello storico fiume è colto con insolita sincerità e freschezza. Questo lavoro è più che una buona speranza.

Abbiamo parlato e seguiteremo a parlare di paesisti, senza punto pretendere d'avere osservato quadro per quadro tutti i paesaggi esposti. Invero è questo un genere di pittura che si coltiva oggi come in nessuna a'tr'epoca mai, e pare che d'esposizione in esposizione esso voglia guadagnar terreno.

Il maggior quadro di paese che sia alla mostra è quello di Filiberto Petiti; e veramente, volendo escludere del tutto la figura, sarebbe stato forse utile sceglier proporzioni alquanto più modeste. La smania dei quadri grandi, prodotta in gran parte dalla cresciuta importanza commerciale delle esposizioni, nelle quali è facile che il quadro piccolo sfugge, quando si tratta di semplice paesaggio può esser molto nociva. Avendo in vista anche solo le considerazioni della pratica, è chiaro che l'acquisto d'un paesaggio di troppo vaste dimensioni debba essere rarissimo, salvo il caso delle compre governative. Ed è curioso udire da un lato i lamenti per l'angustia delle sale moderne che non permette di giovarsi dei dipinti grandi, e dall'altro lato veder l'ostinazione di molti pittori a svolgere soggetti minimi, o motivi di solo paesaggio in tele che avrebbero bisogno di pareti gigantesche.

Il pregevole quadro del Petiti ci presenta una speciale disuguaglianza: la parte superiore offre un interesse pittoresco tanto più vivo della inferiore, che chi guarda è condotto a tagliare mentalmente la striscia più bassa, senza che la composizione ne soffra, anzi, a parer nostro, migliorandola. Infatti quel pezzo di prato coperto di foglie secche è troppo monotono di colore, monotono ed anche un po' crudo, così nei gialli che predominano, come nei verdi che passano in seconda linea. Diminuito il primo piano, l'alberata risulta d'insolita bellezza, e il fondo in cui primeggia una lieve tinta violacea, ha un effetto assai delicato. Oltre ai pezzi dipinti con molta valentia, il quadro del Petiti, a differenza di buon numero dei paesaggi, ha un insieme di sentimento e di colore che sa fissarsi nella memoria. La fattura è larga e fresca, e solo spiace nella parte bassa a cui si è accennato; ricorda un poco quella di Guido Boggiani, ma rimane abbastanza personale, specialmente nella finezza e fusione delle tinte trovate fra la chioma degli alberi, qua pressochè bionde e fulve e rossicce, là più fredde, tendenti verso il violetto, come le vediamo in un vespro d'autunno avanzato, del novembre forse, che è il vespero dell'anno.

Il Tiratelli ha un lodevole paesaggio, una scena di pastorizia nella campagna romana al tramonto. È questo un quadro già premiato all'esposizione dello scorso anno in Parigi; e non crediamo occorra dirne altro, perchè poco o punto diverso dalle tele precedenti dello stesso autore.

Mi fermerò piuttosto intorno a tre lavori del Sartorio, uno dei quali è pure di paesaggio, studio di *Ninfa*, stranissimo luogo in vicinanza d'Astura. È una palude ingombra d'un enorme rigoglio di male erbe, fra cui spuntano alcune rovine. L'effetto d'insieme è plumbeo; sto per dire, così plumbeo nel colore, come nella pesantezza dell'aria e dell'acqua stagnante. È un bel pastello di fattura semplice, fine e franca; l'intendimento dell'autore mi pare che raggiunga un'efficace espressione.

Gli altri due lavori, a olio, di Aristide Sartorio che ci si presenta come uno dei più eletti artisti dell'esposizione, sono molto diversi dal pastello. Il primo è una festa pagana, in campagna; il secondo è una scena bizantina, in chiesa. La festa pagana ha pezzi di pittura mirabile; bella fra tutte la figura della sacerdotessa vestita di giallo canarino, e bello anche il fanciullo che sgambetta suonando a primo piano. Ma il quadro è composto di varii elementi non originali; di modo che, a dispetto dei pregi singolarissimi che si trovano nelle parti, l'insieme non è armonico. Il Sartorio si mostra sceglitore sapiente, assimilatore felice, ricco d'un patrimonio d'immagini e di nozioni che lo fanno dipingere piuttosto con aristocratica delizia, anzichè con ischietta commozione.

Ma questo giovane artista ha pure una facilità operosa che fa molto sperare di lui, e non è lecito dubitare che egli non debba raggiungere invidiabili altezze, quando, sfogato il desiderio di far vibrare un gran numero di corde, vorrà concentrare le sue forze nella ricerca e nell'espressione d'una verità più sentita, d'una bellezza più genuina. Intanto nel pastello di cui abbiamo detto non v'è traccia di reminiscenze, e nel terzo quadro, la scena bizantina, i richiami sono soltanto di altri lavori del medesimo autore. Su quest'ultima tela non giova indugiarsi, poichè il Sartorio vi tratta un motivo che da tempo egli svolge con particolare innamoramento. Basterà dire che questo quadro mostra un progresso nella fattura e che è molto fine di colore; ma tali lodi non sono nulla per un'intelligenza così ben dotata com'è quella del nostro giovane pittore romano.

***

Nella saletta dov'è esposta la Scena bizantina, vediamo cinque piccole tele di Sebastiano Guzzone. La recente o immatura morte del Guzzone (nacque trenta o tren-

tadue anni sono in Militello) avvenuta in Firenze, c'impone l'obbligo d'occuparci con qualche larghezza di questi ultimi frammenti della sua produzione artistica.

La prima tela è uno schizzo dal vero; figura seduta di vecchio; poche pennellate date alla brava, che non era il caso d'esporre. Vien poi uno studio di testa di donna, grande al naturale, veduto in profilo. Il disegno ha un poco di durezza; il colorito è assai pastoso e possiede buon rilievo; la modellatura è molto accurata. Nella somma è uno studio attento eseguito da una sugosa tavolozza, non altro. Vediamo invece il quadretto accanto: una fanciulla monaca le quale si avanza di fronte a chi guarda, tenendo in mano un libro di preghiere, e con un certo atto che pare ella vada mormorando le parole dianzi lette, attribuendo loro una dolcezza fantasiosa e ingenua al tempo stesso. È questo uno degli ultimi dipinti del Guzzone; anzi non credo egli abbia avuto tempo di dipinger dopo altro che le due piccole tele di cui non s'è parlato ancora. La figura de la monacella in tonaca bruna, spicca sur un fondo biancastro incerto. Il viso contornato dal soggolo è rotondo, e tondeggianti sono i grandi occhi dallo sguardo soave e un po' smarrito. L'eleganza, che è prerogativa specialissima del pennello di Sebastiano Guzzone, eleganza talora eccessiva ed esclusiva, così che egli stesso ne diffidava e lavorava a temprarla di più maschie qualità, in questo quadretto sobrio, semplicissimo, si rivela con grazia rara. Ma dove essa mostra tutto il suo valore è nell'abbozzo di quadro, in piccole dimensioni, che egli fantasticava negli estremi suoi giorni, quando cercava per le gallerie di Firenze la via per cui sentiva volersi inoltrare l'arte sua, liberatasi alfine da troppe leziosaggini, da troppe velleità commerciali. L'ultima tela è la più piccola e fors'anco la migliore: è una macchia di paesaggio, una strada di campagna ombreggiata da folti alberi. Il colore è bellissimo: il sole è reso con forza, trasparente è il fogliame, l'insieme armonico e gradevole assai.

Non intendiamo esagerare l'importanza di questi lavori, ma crediamo la perdita del Guzzone sia stata grave per l'arte italiana, non tanto in considerazione di quel che egli aveva saputo fare, che è poco, quanto pensando al molto di cui sarebbe stato capace un artista il quale, nel bollore della giovinezza, ebbe il nobile coraggio di rinunziare a una pittura leggera, vanerella, in cui era maestro, per consacrarsi corpo ed anima ai più severi studi in vista d'un severo ideale. Prima di lasciare questo soggetto, ricordiamo il maggior quadro del Guzzone, *La morte del Petrarca*, lavoro ragguardevole, nel quale per la prima volta si affermò la conversione artistica del coscienzioso giovane. *La morte del Petrarca* figurò tre anni addietro all'esposizione di Venezia.

***

Il *Petrarca* del Guzzone mi richiama alla mente i quadri storici. Nella mostra attuale non ve n'è, se si eccettuano gli episodii trattati dal Semiradzki e dall'Ussi; solo può dirsi storico il lavoro di Carlo Muccioli, *La battaglia di Dogali*, quantunque sia la rappresentazione d'un fatto modernissimo. Ma il più curioso è che, se da un lato scarseggia l'elemento storico, dall'altro lato difetta la pittura della vita contemporanea. È da lodarsi il Veruda che almeno non mostra d'aver sentito il bisogno dei costumi all'antica; poichè quasi sempre tutto il sentimento storico si riduce ai costumi, e questo notasi in particolar maniera nel quadro di Stefano Ussi, l'insigne autore dell'opera omai celebre: *La cacciata di Gualtiero di Brienne duca d'Atene.*

La nuova tela dell'Ussi rappresenta un episodio, metà intimo metà cortegiano, della vita di Francesco I de' Medici duca di Toscana.

Le figure sono più che mezzo il vero. La composizione è questa: Quasi al centro, un po' verso la destra di chi guarda, siede il duca; dietro a lui, a man dritta, fiammeggia il camino; un levriere sta accovacciato ai suoi piedi. Francesco appoggia il braccio sinistro a una tavola intorno alla quale sedevano alcuni cortigiani e il suo proprio fratello, il giovane cardinal Ferdinando, destinato a succedergli nel ducato. Sedevano, abbiam detto, perchè la scena pensata dall'autore fissa il momento in cui entrano gli ambasciatori di Roma, presentati dalla duchessa avventuriera, Bianca Capello; per ciò tutti gli astanti, meno il duca, si alzano.

L'episodio, come si vede non è punto drammatico; ma di questo non penseremmo a movere rimprovero all'artista che ha voluto sceglierlo. Spiace bensì che la freddezza del soggetto sia accresciuta dalla glacialità della trattazione. Alquanto gretta, poverissima d'espressione, è la figura di Bianca, che pure offriva al pittore tanto significato artistico. Comuni, ma comuni fino alla volgarità, sono il cardinale e il duca; e quantunque questa nullità di fisonomia sia un po' temperata nei personaggi secondarii, l'intera scena può dirsi più che altro una vuota rappresentazione di costumi. I velluti son morbidi, la seta luccica, l'arredamento della stanza è dipinto con grandissima cura, e del resto il valore tecnico non manca in nessuna parte. Sta bene; ma con tutto ciò noi ci troviamo dinanzi a una scena teatrale, non ad una scena della vita, e poco importa se debba esser vita storica o no. Scena teatrale, s'è detto, e si aggiunga, fredda scena, che non offre neanco un interesse meramente da palcoscenico.

Coloro che credono sia questo un mancar di rispetto verso un decano della pittura italiana, qual è Stefano Ussi, hanno torto. Ci sarebbe parso di mancargli davvero della dovuta considerazione, se ripensando alla sua meritata fama, avessimo voluto attenuare la censura d'un'opera che abbonda soltanto di pregi materiali. Così forse avremmo fatto, se all'Ussi, oltre questo lavoro, non rimanesse ben altro nei fasti dell'arte.

Rimpetto al quadro dell'Ussi ne vediamo uno di simili dimensioni, con minor numero di figure, quasi al vero. È di Natale Attanasio, pittore catanese, e rap-

presenta *La preghiera delle pazze*, appunto ne la cappella d'un manicomio.

La scena è questa: cinque o sei infelici, vestite d'un abito uniforme di tinta rosea smorta, stanno o in ginocchio, o a sedere sulle panche, una anzi si rizza in piedi, tutte in varii atti dissennati. Dietro, sul fondo grigio, vedesi la suora che le guida; a primo piano è un mucchio di candidi gigli sul pavimento. Il pregio di questo quadro consiste nella giustezza delle diverse espressioni; le fisonomie delle pazze sono ben trovate; potrebbe dirsi che il pittore riesce perfettamente a narrarci la dolorosissima scena. Il lavoro però è povero nel colore, poverissimo nel disegno. Basta osservare quel mucchio di gigli, che per se medesimo è già un bel tema di pittura, per comprendere come l'artista siasi limitato, più che ad altro, a narrare. Grandi erano le difficoltà del quadro; ciò è innegabile; ma allora perchè non dipingerlo in proporzioni modeste? Perchè darci figure al naturale? Credo che in piccolo l'Attanasio avrebbe saputo meglio comporre; ed è certo che la fattura sarebbe risultata di molto superiore, per il concentramento delle forze.

Un quadro che ha con questo qualche relazione, ma che lo vince quanto alla fattura, se cede quanto alle difficoltà propostesi, è quello del Morbelli. Rappresenta, o c' inganniamo, anch'esso una cappella d'asilo; se non che i personaggi sono placidi vecchietti e pregano in maniera contraria alle misere donne dell'Attanasio, pregano composti in raccoglimento, per uno dei loro che li ha preceduti di poco nella sepoltura. È un dipinto coscienzioso, benissimo intonato, grettino, monotono; ottimo dipinto insomma, ma povero quadro.

Accanto è il lavoro di Enrico Semiradzki a cui ho già accennato. Rappresenta un episodio di pirati; non sapremmo determinare il luogo e l'epoca. A ogni modo, ecco una grotta marina; di là dall'aspra imboccatura si scorgono le rupi e le acque; una barca s'avanza recando i prigionieri nell' interno della spelonca, dove un capo dei corsari li schernisce, mentre una schiava ignuda vien trascinata a lui da' seguaci. La fattura è gagliarda, magistrale, qua e là un po' manierata e, più ancora, scenografica; ma basterebbe quel nudo di donna tizianeggiante, per rendere questo quadro degno del nome che il Semiradzki gode, quantunque vi sia piuttosto lusso che armonia, piuttosto aggruppamenti che composizione.

Ho parlato di pittura tizianeggiante, e subito mi ricorre al pensiero il *Ritratto del principe don Marcantonio Borghese*, dipinto dal Lenbach. È, come sogliono essere per la maggior parte i lavori di questo insigne ritrattista, una mirabile opera d'assimilazione; si sente subito che tra l'occhio, o meglio, tra il pensiero del pittore e la tela v'è il ricordo vivo della gran pittura veneziana. L'arte del Lenbach non è spontanea, ma è pure un'alta ed efficace arte, la quale ci lascia un po' freddi solo allorchè ne abbiamo veduto troppe prove e troppo simili d'intenzione e d'effetto. Dello stesso autore si vedono pure alcuni pregevoli pastelli, studii per ritratti di signora e di bambini, dove c'è un riflesso della pittura del Van-Dyck.

Vicino al *Ritratto del principe Borghese*, ne vediamo uno d'una principessa russa, dipinto dal Semiradzki. I due lavori, diversissimi fra loro, s'ajutano a vicenda. Il primo ha robusta modellatura con forti lumi e più forti scuri, su fondo nero; il secondo è tutto chiaro, fuso, dolcissimo. Quest'ultima tela del pittore polacco è tra le più sincere e fini ch'egli abbia eseguite. Tra i due ritratti di pennello straniero ne colloco mentalmente uno di pennello italiano: *Ritratto di signora*, ad acquerello, grande al vero, bella e robusta opera di Giuseppe Ferrari. E ancora un ritratto bisogna rammentare, figura intera d'uomo seduto, dipinto da Antonio Mancini, curiosa prova artistica, di cui non sai dire se è un abbozzo o un lavoro compiuto, tanto è il disequilibrio che si sente a guardar quella tela pennelleggiata con forza straordinaria e con straordinaria assenza di qualunque armonia. Terminiamo questa scorsa nel campo dei ritratti, dando una parola di lode a' due studi a pastello, profilo di signora, dell'Esposito; pittura elegante, eppure scevra di civetteria.

Due altri pastelli di Domenico Ferri attirano l'attenzione: l'uno è una mezza figura di contadino, che ha qualche buona qualità, ma non oltrepassa l'abbozzo; il secondo rappresenta una povera madre col bimbo in braccio, ed è lavoro che ferma l'osservatore per un simpatico carattere di sobrietà e larghezza. Innanzi a questo squallido studio modestissimo, noi vediamo quasi sorgere un quadro di semplice e rara bellezza. Quella madre, contadina dal tipo rude e grandioso, avvolta in un misero manto sbiadito, ha qualche cosa di spontaneamente composto che ci dà l'idea d'una Madonna originalmente, non bizzarramente, sentita. Il pittore non dovrebbe far altro che un passo: ingentilire la fisonomia della donna, e cercare di nuovo il fondo che è ora d'un grigio insignificante; e il quadro della Madre Celeste sarebbe raggiunto con parsimonia di mezzi, intensità di sentimento e carattere seriissimo, nuovo.

Del Ferri abbiamo pure tre tele. La prima è intitolata: *Il Paganini del villaggio;* e rappresenta un vecchio suonatore di violino che insegna l'arte sua a un giovanotto, campagnuolo come lui. L' intonazione è bigia, veramente un po' debole; la fattura è coscienziosa; e poi quell'aria di modestia che abbiamo notata nel pastello, torna qui pure e conferisce simpatia a questo quadro, dirò meglio, a questo buono studio, che altro non pretende d'essere. La seconda tela è una marina; una villanella si avanza da la spiaggia; il cielo è d'un turchino alquanto opaco; il sole, che inonda di luce il greto, è piuttosto fiacco e falso. Nell'insieme il dipinto ricorda i paesaggi del Lojacono, ed è il meno personale tra i cinque lavori del Ferri. Assai superiore è la terza tela: *Calore e giovinezza* è il titolo, brutto titolo di quadro gradevole e abbastanza ardito, senza spavalderie. È una corsa di contadinotte in pieno sole, nel mezzo

dell'arsa campagna. Anche qui si osserva una certa debolezza nel colore; ma bisogna riconoscere che questo colore è assai fine e veduto con occhio originale. Ottimo il fondo. La tavolozza del Ferri non ha raggiunto ancora l'intera sua espressione: è però una tavolozza schiettamente sua, abborrente da gli effetti facili, ricercatrice d'intonazioni sobrie e d'armonie finora timide, ma che già accennano a motivi proprii. E questo è molto, molto più raro di quel che d'ordinario non si creda.

***

Scipione Vannutelli ha varii lavori; un ritratto intero al naturale, un bozzetto, un quadro intitolato: *I funerali di Giulietta.*

Quest'ultima tela è trattata in guisa che pare una tempera. Contribuisce a questo curioso effetto l'esser la pittura coperta da un vetro, secondo l'uso assai generalmente adottato in Londra, dove per la natura dell'aria spesso nebbiosa, mai scevra di fumo, si sente maggior bisogno di guarentire i colori. Pure, il carattere di tempera che ci vien presentato dal quadro del Vannutelli non è fuggevole, e bisogna concludere che positivamente v'è qualcosa di asciugato nella fattura. La scena rappresenta, come s'è detto, il convoglio funebre dell'eroina che novellieri italiani, musicisti d'Italia e di Francia, e sovra tutti il meraviglioso drammaturgo inglese, hanno immortalato. Il quadro è accuratissimo, abbastanza ben composto, di fattura non solita. Manca il sentimento; così che le circostanze che determinano il soggetto son tutte esterne. Si può dire che il Vannutelli ci dà una studiata e ben fatta descrizione, adoperando la tavolozza invece del linguaggio, e il tema drammatico rimane come pretesto della descrizione, non suscita quella commozione piena e immediata che da un quadro di tal natura si richiede.

Gli altri due lavori del Vannutelli sono: il ritratto d'una bella giovinetta, ben disegnato, di colore alquanto povero e freddo; e un bozzettino, un gingillo, che, fatte le debite proporzioni, ci pare il momento più felice dell'artista. È un pezzo di campagna, una macchia verdastra, su cui spicca un gruppo di due figure piccine piccine: una giovine madre che, distesa sull'erba, scherza col proprio bimbo. Sono poche pennellate di non comune giustezza; e qui veramente c'è il quadro, ossia una visione pittoresca, non un faticoso racconto, come s'è detto dell'opera di Natale Attanasio, non una minuta e inanimata descrizione come dicevamo dei *Funerali di Giulietta*. C'è bisogno di ripetere che, affermando questo, non ci lasciamo sfuggire la gran distanza delle proporzioni?

Alla stessa maniera, osservando le due tele di Pio Joris, vediamo nella maggiore una rappresentazione fredda e quasi non artistica di *Piazza Navona*, e vediamo nella minore un momento pittorico reso con tanta energia, da dover mettere queste quattro pennellate tra le migliori cose dell'esposizione. Della pittura del Joris potrebbe dirsi a un di presso quel che s'è detto di quella del Vannutelli, accrescendo però e la censura e la lode. Infatti i *Funerali di Giulietta* ci pajono resi con molto miglior maestria e molto minore insignificanza che la *Piazza Navona*, e questo senza nessuna preoccupazione del soggetto; e dall'altro canto il quadruccio del Joris, scenetta di popolane sotto un colonnato al sole, ci sembra dipinto con una forza, un brio di colore che vincono i pregi del quadruccio di Scipione Vannutelli, come vincono le qualità di troppe altre tele esposte nelle otto sale della pittura.

***

Di queste otto sale nessuna ne abbiamo dimenticata, ma non oseremmo asserire di aver saputo scegliere tutto ciò che v'è di notevole. Altre tele, altri pastelli ed altri acquerelli ricordiamo, anzi fra questi ultimi vogliamo citarne uno di Carlo Ferrari, assai buon paesaggio, e due di Attilio Stefanori che promettono bene del giovane pittore. Ma abbiamo creduto più che inutile, nojoso per chi legge, intrattenerci su lavori che non emergono per alcun titolo di concetto o di forma. Pure stimiamo opportuno terminare parlando brevemente d'un quadro che è fra quelli i quali seppero attrarre l'attenzione dei visitatori, e di alcuni lavori che recano una firma femminile e che meriterebbero considerazione quand'anco fossero di mano d'uomo.

Il quadro a cui abbiamo accennato è di Valerico Laccetti, e s'intitola: *Christus vicit*. All'esposizione dell'ottantadue, in Roma, il Laccetti presentò una vasta tela di simile tema filosofico: *Christus imperat*. È chiaro dunque che l'autore destina la nuova opera a compiere la concezione espressa nella prima. Pure, il lavoro attuale, diversissimo dal precedente, non ha di comune con quello che il tipo del soggetto e una specie d'inadattabilità pittorica. Siamo, a quel che pare, nel boschetto d'un convento; da un lato è una sacra immagine, dinanti a cui sta inginocchiata una donna in abito roseo; dal fondo si avanzano alcune monache; al primo piano si vede un enorme serpente, che si rizza lungo il palo d'una staccionata, dardeggiando la lingua. Intorno al concetto filosofico non crediamo dover discutere; se il pittore lo avesse saputo esprimere pittorescamente noi lo avremmo accettato senz'altro. Ma che cosa ci presenta il Laccetti in sostanza? Se si togliessero le piccole figurine, se si togliesse il gran serpe, non rimarrebbe il quadro, tal qual egli lo ha veduto e studiato dal vero? Chi guarda il paesaggio, che qui è tutto, non s'accorge che il soggetto vi è applicato sopra e se ne può spiccare senza nocumento dell'insieme, anzi con sicuro guadagno? Quel che v'è di meglio in questo lavoro è lo studio del boschetto. Il colore è in verità alquanto crudo e monotono, poichè il pittore ha profuso una tinta quasi unica di verde tendente al metallico; ma il disegno è accuratissimo, e vi si scorge non ordinario magistero anche nell'intonazione. Il Laccetti do-

vrebbe convincersi che in arte poco monta se Cristo imperi, o se Cristo vinca; importa che la concezione si esprima davvero in una forma artistica. Egli sa molto e sa far molto; si liberi dunque dai grandi titoli, certo che ad essi non è dato di penetrare, per forza propria, più in là della cornice.

Ed ora terminiamo con un cenno ad alcune pitture di donne.

Una parola di lode alle signorine Richard e Occioni, che hanno esposto due mezze figure di vecchio e uno studio di fiori, facendo onore al loro maestro, Giuseppe Ferrari, e promettendo per l'avvenire qualche opera di pittura seria e sincera.

La signora Sindici e la signora Mantovani-Gulli infine hanno esposto varii saggi di non comune valore. La prima si è specialmente dedicata ai cavalli, e infatti ne ha parecchi bene studiati, e uno, il maggiore, dipinto con buonissimo effetto. La seconda ha una mezza figura di donna arieggiante con molta grazia il ritratto della Vigée-Lebrun, e alcune teste di bambini, d'un color pallido, freddino, non manchevole d'eleganza e di sentimento assai delicato.

Dobbiamo concludere che una sola grande e bella opera originale la Mostra della città di Roma non ce l'ha data. Auguriamoci di poterla vedere nella prossima esposizione universale di Palermo.

UGO FLERES

PRIMA ESPOSIZIONE ITALIANA D'ARCHITETTURA
IN TORINO

Il Comitato esecutivo di questa esposizione, del quale si può ben dire che lavora veramente di proposito per la buona riuscita della mostra, per far sì che essa riesca completa il più possibile, ha deciso di aggiungere alle sezioni già stabilite una divisione speciale ed internazionale destinata agli ordinamenti edilizii delle città, la quale riuscirà senza dubbio di grande interesse, se le principali città italiane ed estere risponderanno all'invito del comitato, come ha risposto, fra altri, il municipio di Berlino, mandando vedute e piani di tutti gli edifici comunali. Questa divisione aggiunta comprenderà le seguenti sezioni: I. *Piani di città.* — II. *Progetti di ingrandimento e risanamento generali o parziali.* — III. *Vedute complessive d'edifizi in quanto caratterizzano i modi di fabbricazione.* — IV. *Norme e regolamenti edilizi.*

In pari tempo è stato pubblicato il Regolamento che stabilisce le attribuzioni delle commissioni che sono quattro, una per ogni divisione; e quelle dei Comitati d'accettazione e delle giurie, pure in numero di quattro; in fine sono fissati i premi in denaro e le altre distinzioni da conferirsi agli espositori, premi e distinzioni che il comitato si riserva, all'occorrenza, d'aumentare di numero.

X.

AVVERTENZE

Nelle diciture sotto le illustrazioni dell'articolo del Conte Francesco G. Cavazza « Il palazzo del Comune di Bologna » pubblicato nell'ultimo numero sono incorse durante la stampa e per l'assenza dell'autore dall'Italia alcune inesattezze ed ommissioni.

I. La dicitura sotto la 2ª tavola (pag. 110) deve essere corretta nei seguenti termini: **Palazzo delle Biade (1293) poi degli Anziani — Nuovo Palazzo di Mastro Fioravante (1425).**

II. La dicitura sotto la 4ª tavola (pag. 112) corrisponde più esattamente al testo, corretta così: **Palazzo Nuovo (1425)** (finestre di mastro Fioravante).

III. La dicitura per la 6ª tavola (pag. 116) deve essere questa: **Cortile del palazzo.**

Il quadro del Boccaccino a pag. 193, è tolto da una fotografia dei fratelli Alinari a Firenze, che gentilmente ne hanno permessa la riproduzione.

NECROLOGIA

Il marchese Emanuele Tapparelli d'Azeglio.

Emanuele, figlio unico del marchese Roberto d'Azeglio, dell'illustratore e direttore della Galleria di Torino, associò, come altri di quella famiglia di gentiluomini e di patrioti, all'amore della patria quello dell'arte. Fra le cure della diplomazia, in Inghilterra, ove stette come inviato straordinario d'Italia e ministro plenipotenziario dal 1859 al 1869, e ove tornò di frequente, Emanuele d'Azeglio si dimostrò intelligente e fortunato raccoglitore di porcellane di ogni scuola e di vetri dipinti. Nella profonda cognizione di quegli oggetti nessuno lo superava in Italia, pochi in Europa; all'importanza della sua collezione de' vetri dipinti, nessuna può mettersi a paro. Con munificenza principesca, donò quella collezione, e l'altra veramente straordinaria delle ceramiche al Museo Civico di Torino, che lo ebbe a direttore. Mosso sempre da amore per l'arte, acquistò nel 1883 la vecchia casa Cavassa in Saluzzo (costruita al tempo di Francesco Cavassa vicario marchionale, consigliere ed amico di Margherita di Foix), col fermo proposito di ricostruirla e di riadornarla. Delle sette sale in cui è diviso il pianterreno della vetusta casa, una fu dedicata a Margherita di Foix, e reca in un medaglione marmoreo il suo ritratto e un quadro ov'essa è raffigurata innanzi alla Vergine, pittura degli ultimi anni del secolo xv; un'altra sala fu destinata a Museo delle memorie storiche ad artistiche riferentisi al Circondario di Saluzzo e alla famiglia dei suoi antichi marchesi. Il Museo è rimasto ne' primordi, e gli è mancata troppo presto l'opera saggia e generosa del marchese d'Azeglio. Possa la riconoscenza verso l'illustre e benemerito patrizio farne degnamente continuare la nobile iniziativa per parte de' suoi concittadini!

A. V.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Editrice Laziale.

PITTURE DI MAESTRI ITALIANI

NELLE GALLERIE MINORI DI GERMANIA

III.

La « Kunsthalle » di Karlsruhe.



La collezione di quadri italiani in questa galleria non è molto ampia, e come in quella di Colonia, sebbene non nel medesimo alto grado, così anche qui richiamano a preferenza l'interesse degli studiosi le opere dell'antica scuola tedesca. Però fra i pochi dipinti italiani, provenienti quasi tutti dalla collezione Maler di Baden (1853) e dalla collezione Koebel di Roma (1857), se ne trovano alcuni che meritano di essere studiati da vicino, ed un attento esame dei medesimi conduce in parecchi casi a conclusioni più precise di quelle fornite dal buon catalogo compilato da Carlo Koelitz e rifatto da Guglielmo Lübke.

Il Trecento non è rappresentato che da tre piccoli quadri di poca importanza; il primo rappresentante il *Martirio dell'apostolo Giacomo il giovane* (n. 402), attribuito nel catalogo alla scuola di Giotto, si può ascrivere con certezza al senese Taddeo di Bartolo; il secondo, una *Madonna* con san Bartolomeo da una parte e santa Caterina dall'altra (n. 401), è un debole quadro d'un imitatore di Pietro Lorenzetti; il terzo finalmente, un *Crocifisso con santi*, molto rovinato (n. 400), è opera di un artista della scuola di Giotto che non si può determinare con precisione.

Di maggiore importanza sono alcuni fra i lavori di scuola umbra e fiorentina del secolo seguente, e primo di tutti un quadro che dà molto da fare alla critica (n. 404) e che nel catalogo è detto « di Piero della Francesca (?) »; già la composizione mostra ch'esso è opera d'un artista singolare e pieno di fantasia, e ciò è confermato dall'esecuzione straordinariamente accurata e fina, dalla precisione del disegno e dalla lucentezza dei colori. Il dipinto rappresenta la *Nascita di Cristo con santi* ed è diviso in due parti uguali. — Su di un terreno roccioso terminato da una rupe a picco, si vede nel piano superiore Maria che prega innanzi al bambino che giace, volto a sinistra, sur un panno di broccato; dietro di lui stanno accovacciati il bue e l'asino; a destrá sta seduto san Giuseppe, col capo appoggiato su d'una mano ed una gamba accavallata sull'altra, innanzi ad un palmeto. Nel fondo si vede una distesa d'acqua con battelli a vela, e nel firmamento di color

azzurro carico seminato di stelle si librano sei angeli con vesti dorate; il terreno poi è tutto coperto di piante di color verde scuro. Nel piano inferiore sta inginocchiato a sinistra innanzi alla rupe, vestito d'una tonaca bianca, san Girolamo in atto di pregare; accanto a lui giace il leone e alla sua destra stanno la Maddalena che, vestita d'un abito color rosso cinabro e con i capelli sciolti, guarda in alto, e un giovine cavaliere d'aspetto distinto con mantello di broccato d'oro guarnito d'ermellino, e che da un cane e da un cervo che gli stanno accanto si rileva essere santo Eustachio. Già a prima vista è evidente che l'autore di questo dipinto è in stretta relazione con un gruppo di pittori che lavorarono insieme in Firenze, curando specialmente lo studio della prospettiva e della luce, cioè Domenico Veneziano, Piero della Francesca e Alessio Baldovinetti. A questa tendenza accennano direttamente il paesaggio, l'ardito modo di rendere gli animali impiccoliti, il tentativo di riprodurre il sentimento della notte e finalmente anche la tecnica. Però è un tratto particolare del nostro maestro la propensione agli effetti di luce possibilmente forti, ad una eleganza quasi ricercata di forme, di movimenti, di vestire, un certo manierismo che tende a convertire in eleganza la grandezza e la severità degli artisti prima nominati. Sono specialmente notevoli la predilezione per l'oro, che il pittore adopera non solo per le vestimenta, ma anche per i capelli degli angeli e delle donne, ombreggiandoli di rosso, e l'acconciatura artistica dei capelli che per lo più formano grandi ciocche rotonde innanzi alla fronte e sulla nuca sono inanellati in ricci. Il tipo delle teste ha i tratti nettamente delineati: naso a punta fortemente sporgente, fronte rientrante, bocca piccola e tagliente, mento rotondo, grandi orecchi rotondi; le dita delle mani sono lunghe, tenere, quasi senza ossa, e all'estremità rivolte alquanto all'insù; la figura del bambino è larga e goffa.

La domanda decisiva che dobbiamo fare innanzi a questo dipinto è questa: è il pittore fiorentino o è umbro? A prima vista sembrerebbe umbro, quando si considerino la tendenza alla grazia, anzi alla dolcezza, il color delle carni di un rosso chiaro e delicato, e altre particolarità; e veramente si potrebbe pensare prima di tutto a Benedetto Buonfigli nel suo primo periodo, nelle cui opere si manifesta pure, come qui nella figura di san Girolamo, l'analogia con lo stile di Benozzo Gozzoli accanto all'influenza di Piero della Francesca. Però questo giudizio difficilmente regge innanzi ad un esame più accurato. L'intelletto artistico che si manifesta nel piccolo quadro è di molto superiore a quello del Buonfigli e mostra un carattere che è proprio più dell'arte fiorentina che dell'umbra. D'altra parte, passando in rassegna i pittori fiorentini della prima metà del Quattrocento, non se ne trova alcuno fra quelli che ci son noti, a cui il dipinto si possa attribuire; e sarebbe più che ardito il voler concludere dalla relazione che l'artista mostra con il Baldovinetti e con gli altri maestri della stessa maniera, nonchè dalla rappresentazione accurata e graziosa degli animali, che in questo notevole lavoro si debba vedere un'opera di quel maestro finora affatto mitico che è Giuliano Peselli. Perciò devo limitarmi a richiamare su questa pittura l'attenzione degli studiosi, senza poter dare su di essa un giudizio positivo.

Alla scuola umbra appartengono però certamente alcuni altri quadri. Su due pezzi di un gonfalone da chiesa uniti insieme provenienti dalla chiesa di S. Gregorio in Assisi si legge la scritta H OPUS NICOLAI FULGINATI MCCCCLXVIII; ma anche senza di essa, innanzi a queste eccellenti pitture, disgraziatamente molto danneggiate, si pronunzierebbe il nome di Nicolò Alunno, giacchè mostrano chiaramente lo stile di questo maestro nel disegno delle figure e nel sentimento che si manifesta in una spasmodica agitazione. Nella parte superiore è rappresentato il *Cristo in croce* con intorno Maria, Giovanni, Maddalena e alcuni angeli; nella parte inferiore vedesi *san Gregorio in trono*, innanzi al quale sono inginocchiate molte donne. Quest'ultima rappresentazione ci indica il committente del gonfalone, che ne ricorda un altro simile ancora conservato in Assisi: è la confraternita dei Flagellanti o Battuti, che con le aspre penitenze, ultima eco dell'ascetismo medievale, ponevano in quel tempo le città dell'Umbria in straordinaria agitazione, agitazione che ha la sua espressione artistica nelle poderose figure ascetiche e dure di Nicolò da Foligno.

I due quadri di *san Giovanni Battista* e *san Giovanni Evangelista* (nn. 406 e 407), molto danneggiati, sono giustamente determinati dal catalogo come della maniera di Fiorenzo di Lorenzo. Tralascio di ricercare se sieno proprio della mano di questo maestro o d'alcuno de' suoi imitatori, il che mi sembra più probabile.

Terzo fra i pittori umbri è il sobrio scolaro di Melozzo, Marco Palmezzano, di cui la galleria possiede un *san Sebastiano legato alla colonna* molto rovinato (n. 405). Dell'antica scritta non è conservata che la data *1471;* il resto è stato ridipinto da un falsario ed oggi vi si legge: *Ioannes Bellinus inv. pingebat.* Di quante attribuzioni non divenne oggetto nel corso del tempo il grande pittore veneziano!

Un quadro di una confraternita del rosario ci fa conoscere un pittore umbro di epoca posteriore, noioso, che conserva ancora delle reminiscenze del Pinturicchio ed è un debole artista contemporaneo dell'Alfani: il dipinto rappresenta la *Madonna* con accanto san Domenico e san Giordano e varie persone inginocchiate di tutte le condizioni (n. 412). Il catalogo gli rende troppo onore dicendolo della maniera di Fiorenzo; nè si può ritenere che Sisto IV e Francesco Maria della Rovere, dipinti nel basso, ne sieno stati i committenti, giacchè il quadro fu eseguito certamente molto più tardi, nel XVI secolo.

Dei più antichi maestri fiorentini non se ne trovano nella galleria di Karlsruhe che due: il primo, un imitatore di fra Filippo Lippi, è autore d'una *Madonna,* che sostiene su di un parapetto il bambino che la abbraccia, chiusa in uno stanzino da una specie di paravento, attraverso le aperture del quale penetrano i fiori di un rosaio (n. 408), quadro completamente ridipinto; il secondo è Lorenzo di Credi, rappresentato da un lavoro autentico ma non molto piacevole, dal tono chiaro e senza forza, un tondo in cui son dipinti, nel modo solito del maestro, *Maria e san Giuseppe inginocchiati innanzi al bambino* (n. 409). Della scuola fiorentina posteriore c'è il ritratto in mezza figura d'un nobile signore in grandezza naturale (n. 440), dipinto nello stile di Agnolo Bronzino, ma che certo non è della sua mano.

Volgendoci ora ai pittori veneziani, richiama innanzi tutto la nostra attenzione una graziosissima *Madonna fra san Girolamo e santa Caterina* (n. 415) che, quantunque alquanto danneggiata, tuttavia conserva l'effetto del colorito dorato e caldo e mostra in tutto il gusto del Carpaccio, al cui figlio Benedetto è nel catalogo ascritta; ma a me sembra più ragionevole l'osservazione aggiunta fra parentesi: « forse di Giovanni Mansueti ». Poi troviamo una *Sacra famiglia con san Girolamo* (413) di Girolamo da Santa Croce, fortemente ritoccata, e lo *Sposalizio di santa Caterina* (n. 414), quadro di un ignoto maestro abbastanza debole, che risente l'influenza del Catena. La mezza figura di un *Santo in estasi* innanzi alla visione del Dio Padre, in un paesaggio bruno (n. 420), forse della scuola bresciana, mostra analogia con Sebastiano del Piombo. Di due ritratti di grandezza naturale, un capitano armato (n. 418) e un uomo in talare rosso (n. 419), ambedue appesi troppo in alto per potersi esaminare attentamente, non si può dir altro se non che il primo è dipinto nella maniera di Paris Bordone ed il secondo in quella di Tiziano.

Della scuola ferrarese-bolognese del secolo XVI c'è una *Madonna* dello Scarsellino (n. 423) e una *Maria con Cristo e i santi Giovanni e Caterina* (n. 437), uno dei primi quadri di Innocenzo da Imola, molto caratteristico, in cui si vedono ancora le traccie dell'influenza del Francia.

Lasciando fuori di considerazione un'antica copia da Bernardino Luini, una *Madonna col bambino e san Giovanni* (n. 426), rimane come unico quadro notevole di scuola lombarda nella galleria di Karlsruhe una *Madonna* seduta dietro una balaustrata coperta da un tappeto, col bambino che le salisce sul ginocchio e se le appoggia al petto, in un paesaggio bruno in fondo al quale si vede il mare dipinto d'azzurro smorto. Anche qui il catalogo fa troppo onore al dipinto attribuendolo ad Andrea Solario, per quanto amabile e grazioso sia l'effetto che produce a prima vista. Piuttosto vi si potrebbe vedere un'affinità con le opere di Giampietrino, sebbene non sia proprio di questo maestro. I volti delle figure hanno un'espressione tenera e amabile, ma le dimensioni delle teste sono alquanto piccole; i colori sono forti, ma il tono generale è freddo; del resto non oso proporre con sicurezza il nome dell'autore di questa pittura.

Gli altri quadri italiani di questa galleria appartengono tutti ad epoca posteriore, giacchè un quadretto detto di Giulio Romano, rappresentante il *Ratto delle Leucippidi* (n. 436), ritengo sia lavoro di un pittore fiammingo con tendenza alla scuola italiana del tempo e della maniera del Mabuse. E dei dipinti d'epoca posteriore, fra cui non sono veramente notevoli che due *Madonne* del Sassoferrato e un *Bacco ed Arianna* di Francesco Albano, non è qui il luogo di discorrere.

IV.

La Pinacoteca di Darmstadt.

Molto inferiore a quello della galleria di Karlsruhe è il numero di quadri del fiore dell'arte italiana nella pinacoteca di Darmstadt, ed i pochi pezzi scompariscono quasi del tutto accanto a tutte quelle vistose pitture del secolo XVII e XVIII che coprono le pareti della sala italiana.

Il migliore è senza dubbio un piccolo dipinto rappresentante *Cristo in croce* circondato dai due Giovanni, da Maria e da Maddalena (n. 516 a), che però non è di Fra Bartolomeo come è detto nel catalogo, bensì, a mio giudizio, di Francesco Granacci. Per il fine e delicato sentimento e per il dolce effetto del colore corrisponde in tutto allo spirito di questo maestro e non già alla vigoria ed alla grandiosità del pittore di S. Marco.

Una *Madonna con quattro angeli* (senza numero) è di un seguace della scuola di Giotto e precisamente d'un artista di cui si è conservato un gruppo d'opere, (alcune delle quali sotto il nome di Lorenzo di Bicci o di Bicci di Lorenzo) che lavorò al principio del secolo XV e che è uno di quei molti anonimi i cui lavori aspettano ancora di essere criticamente determinati.

È inoltre da menzionarsi una *Madonna,* che sembra esser divenuta una specie di tipo nella scuola umbra, giacchè si è conservata in parecchie copie tutte eguali, per esempio nel museo del Louvre, in quello di Pest, in possesso di un privato a Parigi, ecc. Rappresenta in mezza figura la *Madonna col bambino benedicente* in una mandorla di serafini su fondo d'oro (n. 513), e prima si soleva attribuirla all'Ingegno. L'esemplare conservato in Darmstadt mostra ancora stretta relazione con Fiorenzo di Lorenzo.

Una *Pietà* porta scritto tutto intero il nome di Jacopo da Valencia, quello scolaro dei Muranesi che sembra abbia avuto la stolta pretesa di credere che le sue opere fossero alcunchè di bello e di notevole, poichè su tutte pose con ostentazione il suo nome; e come gli altri suoi lavori, così anche questo brutto quadro scipito e duro, che vorrebbe dare ad intendere di essere animato dallo spirito del Mantegna, non desterà così facilmente l'ammirazione di alcuno, ad eccezione forse di quel brav'uomo di un paesello del Veneto che, tutto superbo d'una *Madonna* di questo maestro, me la offerse una volta per 70,000 franchi.

Tralascio di dimostrare se la galleria di Darmstadt possa vantarsi con ragione di possedere un'opera originale di Tiziano in un ritratto d'uomo vestito di nero eseguito nel 1565 (n. 519). Probabilmente questo dipinto portava una volta più giustamente il nome del Tintoretto, quando faceva parte della collezione Truchsess, dove passava per il ritratto di un duca d'Urbino; se questa attribuzione fosse giusta, il quadro sarebbe da annoverarsi fra i migliori del Tintoretto. Un'altra pittura che pure è ascritta a Tiziano è un'antica copia libera della *Venere* di Giorgione esistente in Dresda. Fra molte altre antiche copie da quadri di celebri pittori ne nominerò soltanto due: quella del *san Giovanni Battista* di Raffaello esistente nella galleria degli Uffizi, eseguita nel secolo XVII e precisamente da un pittore cui sono famigliari i paesaggi del Poussin, ed una che sta appesa troppo in alto per poterne giudicare con precisione, ma che sembra della maniera di Dosso Dossi, e ripete quel busto di cavaliere dall'armatura rilucente, detto comunemente di Giorgione, che si trova nella galleria di Hamptoncourt, in Parigi e in Francoforte sul Meno.

Di tutti gli altri quadri italiani di questa galleria non ci conviene occuparci, non cadendo l'arte dei secoli XVII e XVIII nella sfera delle nostre ricerche.

V.

Il museo ducale di Gotha.

Solo da poche settimane è stato pubblicato il nuovo catalogo dei quadri di questa galleria, ultimo dono che il ch.mo Aldenhoven, il quale nella sua carica di direttore di essa se ne rese veramente benemerito per l'ordinamento e la acconcia disposizione delle ricche collezioni, ha lasciato alla città di Gotha nel partire per Colonia, dove il museo offrirà alla sua attività un campo vasto e finora quasi del tutto intatto. Lo spazio occupato nel catalogo dagli artisti italiani è abbastanza ristretto in confronto di quello dei tedeschi e dei fiamminghi: tuttavia nella piccola scelta di quadri notevoli se ne trovano alcuni, per i quali la galleria merita d'esser visitata anche da quelli che si occupano esclusivamente dello studio dell'arte italiana. Dopo il primo sguardo generale alla raccolta alquanto disordinata di quadri delle più varie epoche e scuole, lo studioso dell'arte italiana s'avvicinerà indubbiamente innanzi tutto al *Busto d'uomo* dagli occhi azzurri e dai capelli biondi, lisci, cadenti dritti sulle spalle, con un berretto nero in testa e un mantello scuro impellicciato (n. 492). Sebbene molto ritoccato, è di un effetto straordinario per il tono delle carni bruno-rossiccio e per l'energia che si manifesta nel disegno forte e netto della testa; pure, quantunque di un carattere artistico ben manifesto, non rivela così facilmente il nome del maestro che l'ha eseguito. Sono state fatte intorno a questo dipinto le più svariate ipotesi, e l'opinione dei ricercatori varia tanto che alcuni l'hanno attribuito alla scuola umbra, altri all'Alta Italia. Certamente nessuno pensa più al Pinturicchio, ma l'opinione del Vischer che lo ritiene del Signorelli, trova ancora dei sostenitori, come dimostra il catalogo. Io stesso pensai dapprima a Bartolomeo Montagna; però, in conclusione, mi sembra egualmente fondata l'ipotesi dello Schmarsow che attribuisce il ritratto al Crivelli; anzi essa è forse tanto più degna di considerazione, in quanto che vi si può realmente riscontrare un'analogia ben distinta con lo stile del Crivelli, segnatamente nel modo di trattare i capelli.

Il secondo quadro notevole della sezione italiana è un dipinto alquanto grande rappresentante in mezze figure la *Cattura di Cristo e il bacio di Giuda* (n. 519). Dapprima era attribuito al Pordenone; il nuovo catalogo vi appone semplicemente la scritta « maestro dell'Alta Italia del XVI secolo ». A quanto sembra, finora nessun critico ha proposto il nome di un pittore determinato, ed anch'io frugai indarno nella mia memoria per ricordarmi di qualche qnadro che mostri analogia di stile con questo. Secondo ogni probabilità è un lavoro veramente curioso d'un artista lombardo, che, per la tendenza alla viva luce artificiale, appare come uno de'primi precursori del Caravaggio; il dipinto ci presenta una serie di teste caratteristiche, fortemente ossute, alcune anzi caricate, come in special modo quella di Giuda, dall'espressione calda, vivamente illuminate dallo splendore delle fiaccole che rompono le tenebre della notte, e alcune di esse mostrano manifestamente il tipo leonardesco. Si vede chiaramente che, come il Dürer nel *Cristo fra i dottori* della galleria Barberini, l'autore si propose due scopi ben determinati: lo studio delle teste e quello degli effetti di luce; e con ciò si spiega anche la disposizione particolare della composizione: ecco come lo descrive il catalogo: « Al di sopra di uno scudo quadrangolare riccamente ornato, tenuto da un uomo che porta in capo un panno bianco, si vede il Cristo, con volto dai tratti regolari e capelli lisci, che guarda Giuda, il quale apparisce in profilo alla sua sinistra, con volto dalle fattezze dure, crespi i capelli e la barba, vestito d'un mantello color verde cupo, tenendo nella destra la borsa del denaro. Sopra di essi si aggruppano le teste degli apostoli, a sinistra stanno due uomini imberbi che guardano il gruppo di mezzo, l'uno con grande agitazione, l'altro coperto il capo d'un cappello a larghe falde, con impresso un profondo dolore sulle nobili fattezze. Tutti i volti stanno su fondo scuro, son coloriti in bruno-rossiccio e illuminati da una candela tenuta in mano da un servo a destra in berretto rosso; un altro, con berretto bianco, pone la mano sulla spalla sinistra di Cristo; a

destra si scorge Pietro che taglia l'orecchio a Malco; in lontananza vedesi Gerusalemme sotto il cielo scuro ».

Come terzo nominerò un busto del Redentore *Salvator mundi*, donato dal pontefice Pio VII a Federico IV duca di Sassonia-Gotha-Altenburg e che si riteneva lavoro di Palma il vecchio. Ma nè questa nè le due altre attribuzioni finora proposte, a Rocco Marconi e al Catena, mi sembrano giuste; invece il dipinto è a mio giudizio un eccellente lavoro di Andrea Previtali. Rappresenta Cristo, con volto di fattezze regolari, di esecuzione alquanto larga, dall'incarnato delicato e trasparente, con barba bionda chiara; in veste rossa e mantello azzurro, in atto di benedire con la mano destra.

Dopo i quadri nominati richiama la nostra attenzione il nome di Michelangelo che si trova due volte nel catalogo; però naturalmente non si tratta se non di due di quei numerosi lavori eseguiti su copie di disegni del maestro, e precisamente il primo, che rappresenta il gruppo della *Pietà* noto per l'incisione di G. B. de Cavalleriis (Maria innanzi alla croce, che tiene in grembo il Corpo di Cristo, le cui braccia son sostenute da due angeli n. 494), è l'opera di un fiammingo eseguita nella maniera di Lambert Lombard; l'altro (n. 493) è attribuito con ragione a Marcello Venusti, ed anche la composizione di questo è ripetuta in diverse copie; rappresenta la *Madonna* seduta con le gambe incrociate innanzi ad una tenda di color verde cupo, che tiene con la destra un libro appoggiato sul sedile, e con la sinistra accenna al bambino che giace sul sedile stesso; al parapetto si appoggiano san Giovanni Battista che fa l'atto d'imporre il silenzio, e san Giuseppe nell'atteggiamento che ha san Geremia nella cappella Sistina. Questo piccolo quadro, di esecuzione molto accurata, può essere annoverato fra le migliori e più importanti opere del Venusti.

Altri grandi maestri, quali Raffaello, il Correggio, Paolo Veronese, il Luini e Andrea del Sarto, non sono rappresentati che in copie d'epoca posteriore. Gli altri quadri originali non si possono determinatamente attribuire a un dato maestro, ma solo in generale secondo lo stile e la scuola, ad eccezione forse di una *Madonna con san Francesco e san Bernardino da Siena* (n. 487), che mostra la maniera asciutta e meschina di Girolamo di Benvenuto. È bensì vero che il catalogo, seguendo il parere del Bode, vede in una *Madonna col bambino in grembo* (n. 504) un lavoro d'un artista conosciuto, cioè Girolamo Marchese da Cotignola; però io non posso dividere questa opinione, ma per ora pongo nella grande schiera degl' incogniti anche l'autore di questo quadro, che si vede esser d'origine ferrarese. Nell'ultimo fascicolo dell'Archivio (pag. 218) il Maruti l'attribuisce al Gian Francesco de' Mainai — attribuzione giustissima, secondo il mio parere. Ed a questi incogniti appartengono anche le pitture che ora brevemente enumero. *Cristo benedicente* in una cuspide gotica del secolo XIV, certo piuttosto d'origine pisana che fiorentina, e della maniera del Traini (n. 485); *Cristo in croce* fra i santi Giovanni, Francesco, Antonio eremita e Caterina, trittico del secolo XIV, probabilmente di scuola veronese-padovana (n. 486); *Sposalizio di Maria*, prima detto di Cimabue, debole lavoro della fine del secolo XV, forse senese (n. 488); *Re prigionieri condotti innanzi ad un giudice*, ritenuto ferrarese dal barone Liphardt, e che lo Schmarsow giudica opera di Macrino d'Alba, ridipinto totalmente, talchè a mio parere non se ne può dare un giudizio positivo (n. 489); *Madonna col bambino e san Giovanni*, quadro d'un debole imitatore di fra' Filippo Lippi e del Botticelli (n. 491); *Giuseppe d'Arimatea*, quadro fiorentino del secolo XVI, della maniera del Franciabigio (n. 501); *Madonna col bambino e san Giovanni*, copia moderna dello stesso dipinto, che nella galleria di Dresda (n. 295) porta il nome di Vincenzo da San Gimignano, e che il Frizzoni ultimamente attribuì al Lotto (n. 503); *Sacra famiglia*, prima detta di Raffaellino del Garbo, dipinto del principio del XVI secolo (n. 505); *Ritratto di donna* con un libro ed un garofano, ritenuto dapprima del Garofolo appunto per quest'ultimo particolare, e che invece è piuttosto un'antica copia d'un ritratto di scuola fiorentina della seconda metà del secolo XVI (n. 506), e finalmente un *Ritratto di gentiluomo* attribuito prima a Tiziano, ora al Tintoretto, e che io ritengo non sia nè dell'uno nè dell'altro, senza voler d'altra parte tentare di determinarlo con certezza; fu anche ascritto al Bassano e a Paolo Veronese.

VI.

Il museo slesiano delle arti figurative in Breslavia.

I quadri conservati in questa galleria appartenevano originariamente a tre diverse collezioni pubbliche, che, grazie all'iniziativa della Società artistica slesiana, furono riunite nell'anno 1853 ed ordinate in uno splendido museo appositamente costruito. I dipinti italiani provengono, meno singole eccezioni, dal museo di Berlino, donde passarono a Breslavia nel 1837 per donazione del re Federico Guglielmo III; pochi altri vennero a Breslavia nel 1884, quando furono divisi fra varie gallerie alcuni quadri pure del museo di Berlino. Dal 1886 la galleria possiede un catalogo accuratamente compilato secondo i principii della critica moderna da Roberto Kahl; ed in questo sono registrati circa trenta quadri del fiore dell'arte italiana. Noi qui li passeremo in rassegna, aggruppandoli secondo le scuole a cui appartengono.

Scuola fiorentina. — Fra i pochi esemplari del Trecento, i migliori sono quattro santi, ossia *santa Margherita, santa Caterina, santa Maddalena e san Pietro martire* (n. 173-179), che probabilmente facevano parte d'una predella d'altare. Il catalogo li dice «della maniera di Taddeo Gaddi»; però vi si potrebbe piuttosto vedere nei tipi un'analogia con i lavori del così detto Giottino. Intorno a due altri dipinti, *san Pietro* e *san Paolo* (nn. 177 e 178), prima ascritti alla scuola senese, ora alla fiorentina, non si può aggiunger altro, se non che sono realmente ritoccati; nè vale la pena di fermarsi a lungo ad un piccolo altare con la *Crocifissione di Cristo con santi* (n. 194), brutto lavoro di nessuna importanza e molto danneggiato d'un pittore di secondo ordine della seconda metà del secolo XIV, che ha qualche analogia con lo stile di Martino di Bartolomeo, artista che in quell'epoca lavorò in Pisa.

L'arte fiorentina dell'epoca posteriore è rappresentata da quattro ben noti maestri: Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli e il Mainardi. Alla scuola del Ghirlandaio, è attribuita una di quelle rappresentazioni del *san Girolamo in un paesaggio* (n. 189) divenute tipiche alla fine del secolo XV; il quadretto, veramente grazioso ed amabile, era prima ritenuto di Andrea del Castagno; però, se anche non è di mano del Ghirlandaio, si può supporre che sia del Mainardi. Anche in questa, come nelle altre rappresentazioni simili, si vedono inoltre nel paesaggio altre figure (alquanto ritoccate) e Tobia con l'angelo, ai quali corre incontro il piccolo san Giovanni. A questo proposito il catalogo fa notare l'analogia del nostro dipinto con un quadretto segnato come d'autore ignoto nel museo del Louvre (n. 494), in cui, invece di Tobia, si vede sant'Agostino. Anche in uno *Sposalizio di santa Caterina*, cui assistono i santi Maddalena, Agostino e Bruno (n. 180), si vede l'influenza del Ghirlandaio così manifestamente, che il quadro era prima attribuito al maestro stesso. Quest'ultima attribuzione non è a dir vero sostenibile, e si deve piuttosto ritenere che l'autore del quadro sia un pittore umbro che risente l'influenza fiorentina. Finalmente passava anche in tempo anteriore come opera del Ghirlandaio una *Adorazione del bambino* (n. 182), che recentemente fu attribuita al Mainardi, essendo a questo stesso pittore assegnato un quadro affatto simile nel museo di Lipsia. Però anche questa attribuzione mi sembra erronea ed io ritengo piuttosto che questo sia uno dei molti dipinti d'autore anonimo della fine di quel secolo, nei quali si vede una strana mescolanza degli stili di grandi maestri; e come nelle opere di Raffaellino del Garbo, alla cui altezza però non giunge l'autore del nostro quadro, vi si vede contemporaneamente l'imitazione di Filippino Lippi, e di Lorenzo di Credi. Un'opera autentica del Mainardi, una *Nascita di Cristo*, è di recente entrata a far parte della galleria e non è ancora registrata nel catalogo.

Originale e affatto caratteristica è una *Adorazione del bambino* di Cosimo Rosselli (n. 171): Maria in veste rossa sta inginocchiata innanzi al bambino che, giacendo sul di lei manto, le tende le braccia; da sinistra si avanza il piccolo san Giovanni, a destra siede immerso in meditazione san Giuseppe col capo appoggiato su di una mano. Invece una *Madonna con santi* (n. 188) è

lavoro d'un imitatore di Filippino Lippi e non già un' opera autentica di questo maestro, come farebbe credere la scritta: « *Filippino Lippi fece in Firenze an . . . V* », la quale è senza dubbio una falsificazione di epoca remota; rappresenta la madonna seduta innanzi ad una balaustrata di marmo, dietro a cui si vedono ai lati sei angeli che cantano, mentre si avanzano in atto di venerazione santa Caterina e san Giovanni Battista. Se in questo quadro non si può fare a meno di riconoscere un'analogia con Raffaellino del Garbo, un altro invece che prima gli si ascriveva, un *Cristo in croce in mezzo a san Girolamo e a santa Maddalena* (n. 184), non ha proprio alcuna relazione con lui. Anche in questo lavoro, per il quale non si può proporre il nome d'un autore, si vedono due diverse influenze, quella di Filippino Lippi e quella del Signorelli, di cui richiama il *Crocifisso* dell' Accademia di Firenze. Di nessuna importanza poi è una *Madonna con angeli* (n. 181) di un imitatore del Botticelli e così pure una *Madonna con santi* (n. 190) di rozza esecuzione, del principio del Quattrocento. Invece è buon lavoro della scuola di Lorenzo di Credi una *Adorazione dei magi* (n. 117), che io anzi ritengo possa essere di mano del maestro stesso.

Secondo un' antica tradizione, alla quale facilmente si crede, la galleria possiede anche un quadro di Leonardo da Pistoia, una *Madonna* seduta su d'un banco di pietra innanzi ad un muro che tiene in mano un libro ed abbassa amorevolmente lo sguardo sul bambino che giuoca col suo proprio piede e tiene legato ad un filo un cardellino (n. 198). Il motivo della composizione dimostra ad evidenza che Leonardo si propose specialmente come modelli i primi quadri fiorentini di Raffaello.

Pure imitata da Raffaello è la *Madonna* (n. 513) che forse non a torto è attribuita al Bacchiacca. In fine nominiamo una tavola proveniente dalla collezione Solly in cui è rappresentato *Davide che suona l'arpa innanzi a Saul* in una sala piena di gente (n. 193). Il catalogo che vede in questa tavola un lavoro della seconda metà del XVI secolo, osserva: « Il carattere dello stile estremamente incerto di questo quadro ricorda ora la maniera fiorentina, ora (nei costumi) la umbra, ora perfino la veneziana. Il quadro che più di tutti gli si avvicina nel colorito e nelle figure è quello ascritto alla scuola di Piero di Cosimo nella galleria degli Uffizi, rappresentante il *Sacrifizio di ringraziamento dopo la liberazione di Andromeda.* » Invero dovrebbe essere stato un meraviglioso artista questo che dipinse un tal quadro nel secolo XVI, e ci sarebbe da rompersi il capo per cercare di spiegarsi la mescolanza delle più differenti maniere, se, a mio giudizio, la soluzione più semplice di questa questione non consistesse nel ritenere che il dipinto sia stato eseguito al principio del nostro secolo, e debba la sua artistica varietà ad uno dei pittori nazareni tedeschi.

Dell' epoca posteriore dell' arte fiorentina non c' è in questa galleria che un solo dipinto, un *Busto di gentildonna* su fondo scuro in grandezza naturale eseguito da Alessandro Allori; dicesi sia un ritratto di Bianca Capello, moglie del granduca Francesco II di Toscana; però la persona qui rappresentata è diversa dal ritratto comunemente detto di Bianca Capello in Firenze.

Scuola veneziana. — Il ritratto in profilo del beato *Lorenzo Giustiniani*, quadro non privo d' interesse, è da considerarsi come il più antico prodotto di questa scuola; siccome somiglia al ritratto dello stesso eseguito da Gentile Bellini e conservato nell'Accademia di Venezia, va anche esso sotto il nome del Bellini. E veramente sembra aver mostrato una volta il suo stile ed essere stato un buon dipinto; ora è completamente ridipinto. Il nome del grande fratello di Gentile, Giovanni Bellini, porta una *Madonna* (n. 187), la cui composizione è bensì bellinesca, ma che non ha alcun diritto d'essere ritenuta come un'opera originale, sì bene come lavoro di qualche scolaro; la firma del maestro sul quadro è falsificata. Ciò non si può dire con pari certezza di un' altra firma che si trova su di un quadro rappresentante la *Madonna in trono fra santo Stefano e san Giovanni Battista* (n. 652) e che suona: « *Joannes Bonij. Cōselij. Dito. Marescalcho A P* » e sembra veramente antica. In alcune particolarità, come specialmente nelle figure dei santi, il dipinto ha analogia con i lavori conosciuti di questo maestro, che sono così rari nelle gallerie; quello che è strano è il volto piccolo di Maria, che si potrebbe mettere in relazione con Iacopo Barbari, e la forma del bambino. Però, finchè le nostre cognizioni intorno al Buonconsigli non si saranno accresciute, dobbiamo vedere nel presente quadro un suo lavoro. Un terzo quadro porta la firma d'un artista, una *Madonna* dal tono bruno caldo, seduta col bambino dalle forme esageratamente gentili in una stanza, da cui si gode la vista d'un paesaggio dal tono forte e di gusto

quasi giorgionesco (n. 166); è lavoro di quel Francesco Bonsignori di Verona, che il Vasari chiama Monsignori, e che qui eccezionalmente adotta egli stesso quest'ultima forma del suo nome nella segnatura che è: « *Regina celi letare Alleluya F. M. P.* »

Di due lavori di scuola bellinesca, l'uno, una *Madonna coi santi Girolamo e Francesco* (n. 172) non è d'alcuna importanza; l'altro (n. 657) è un'antica copia della *Madonna coi santi Giovanni Battista e Girolamo* nell'Accademia di Venezia (n. 124), che passa come opera di Vincenzo Catena, ma che il Crowe e il Cavalcaselle ascrivono a Benedetto Diana. Una graziosa rappresentazione dell'*Annunciazione*, che si svolge in una stanza fornita d'ogni sorta d'utensili (n. 191), è un buon lavoro originale di Girolamo di Santa Croce.

L'epoca posteriore della scuola veneziana, è rappresentata da una *Madonna coi santi Girolamo, Stefano e Giorgio* (n. 33), copiata da quella di Tiziano nel Belvedere a Vienna; da una *Madonna* della seconda metà del secolo XVI (n. 199), che il Waagen attribuì ad un artista sconosciuto, Domenico da Castelfranco, e finalmente da una *Masseria di campagna* (n. 201), della scuola dei Bassano.

Scuola lombarda. — Questa scuola non è rappresentata che da quattro quadri, e di questi uno soltanto si può attribuire con certezza ad un artista, cioè l'*Ascensione di Maria* (n. 186) che è indubbiamente lavoro di Marco d'Oggionno. Rappresenta Maria, in una mandorla circondata da angeli che suonano, che s'innalza al cielo verso il Dio Padre che le tende le braccia, mentre di sotto gli apostoli, raccolti intorno al sarcofago, la guardano dietro. Il quadro, dipinto a colori svariatissimi, fra i quali dominano il rosso e il giallo, secondo la maniera solita di questo artista, mostra nei tipi una manifesta analogia con Bernardino Luini, nel paesaggio con Leonardo. Il secondo dipinto è attribuito erroneamente a Gaudenzio Ferrari e rappresenta il *Busto d'un uomo* che tiene in mano un liuto; non se ne può dir altro, se non che vi si riconosce fino ad un certo punto l'influenza di Giorgione. Il terzo è opera d'un maestro che ci è conosciuto già per altri lavori, ma il cui nome non si è finora riusciti a determinare. È quello stesso artista che dipinse la *Lavanda dei piedi* esistente nell'Accademia di Venezia e di cui, come osserva il catalogo di Berlino, è conservata una *Madonna con santi* nel museo di Napoli (Scuola lombarda, n. 15). Il Bode ne ha recentemente trattato nel suo articolo: « un maestro anonimo dell'antica scuola Lombarda » nel fascicolo V-VI dell'Archivio. Se anche il Crowe e il Cavalcaselle caddero in errore quando vollero riconoscere nel nominato dipinto di Venezia l'influenza del Boccaccino, è però certo che si tratta d'un pittore lombardo, che conobbe l'arte veneziana e ne subì l'influenza. Il quadro della galleria di Breslavia rappresenta *Maria col bambino*, seduta in una camera fra san Giuseppe e santa Lucia (n. 164), e sono in esso veramente caratteristici il colore delle carni d'un forte giallo o rosso-giallo, cui sulle guancie e sul naso è sovrapposto un vivo color rosso; lo splendido paesaggio dal succoso colorito, la forma delle mani con le dita sottili e appuntite. Il bambino ha forme graziose e la sua foggia del vestire è quella prediletta dell'antica scuola milanese che segue l'esempio del Foppa. E a Milano accenna finalmente una *Madonna* (n. 387) dipinta nella maniera asciutta di Bernardino de' Conti.

Nominiamo in fine un unico quadro di scuola ferrarese, una graziosa *Annunciazione* del Garofolo.

HENRY THODE

LE OPERE DI MINO DA FIESOLE
IN ROMA

IV.

Tabernacolo per l'eucarestia nella chiesa di san Marco. — Busto di Paolo II nel palazzo di san Marco. — Monumento del Cardinal Forteguerri a santa Cecilia in Trastevere.



EL 1473 Mino tornò in Toscana. Quanto al dossale d'altare nella chiesa di san Pietro in Perugia, che porta la data del 1473, pare, come ho detto, ch'esso non fosse eseguito in quella città, e forse appartiene ad età anteriore; ma i due bassorilievi del pergamo di Prato, che era condotto a fine nel 1473, nella maniera trascurata e frettolosa dell'esecuzione, nella complicazione e nel movimento della composizione hanno un'affinità evidente col Giudizio Universale del monumento di Paolo II, e pare quindi che debbano appartenere press'a poco alla stessa età. Nel 1474 abbiamo di lui alcuni piccoli lavori a Firenze, cioè due pile di marmo per la chiesa di san Martino, una per quella di Casaglia, e tre teste nell'acquajo della sagrestia della Badia.[1] Probabilmente nello stesso anno tornò a Roma, dove fece soggiorno più a lungo che le altre volte, cioè per circa sei anni. E forse con più verità dovrebbe dirsi ch'egli stette a Roma per circa nove anni, dal 1471 al 1480, salvo una corsa in Toscana che dovette essere di breve durata.

Nell'assoluta mancanza di notizie sulla vita di Mino, si può congetturare ch'egli tornasse a Roma o per impegni di lavori che avesse pel cardinal Marco Barbo, ovvero per eseguirvi il monumento del cardinal Forteguerri, morto nel 1473. Per parecchie delle opere da esso eseguite in quest'ultimo periodo romano, l'ordine cronologico è incerto, e non ci sono documenti storici nè ragioni di stile che valgano a determinarla: conviene contentarsi d'argomenti di probabilità, che possono essere smentiti dal ritrovarsi d'un qualche documento.

Nella chiesa di san Marco, come ho accennato, esiste un'opera eseguita in comune da Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata, per commissione del cardinal Marco Barbo, come dimostra il suo stemma.[2] Paolo II morì senza veder compiuta nè la chiesa nè il palazzo di san Marco; e il nepote

[1] VASARI, *ed. Sansoni, Prospetto cronologico della vita e delle opere di Mino da Fiesole, III, 129.*

[2] Lo stemma di questo cardinale è lo stesso che quello di Pietro Barbo suo zio, avanti che divenisse



SCULTURE DEL TABERNACOLO DELL' EUCARESTIA
NELLA SACRESTIA DI SAN MARCO IN ROMA

(Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata)

cardinal di san Marco, che già in vita dello zio presiedeva ai lavori dell'una e dell'altro, li continuò dopo la morte di lui, non già come nepote di Paolo II, ma come titolare della basilica; come, per lo stesso titolo, li proseguirono poi i cardinali Cibo, Grimani e i loro successori. Era ben naturale che Marco Barbo adoperasse nella chiesa e nel palazzo di san Marco gli scultori stessi ai quali aveva affidato l'opera del magnifico monumento dello zio; ed ecco infatti che ritroviamo qui uniti Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata.

Può essere che quest'opera comune fosse eseguita da' due scultori mentre lavoravano il monumento di Paolo II; ma quella grand'opera dovette tenerli talmente occupati, che tale supposizione non mi pare facilmente accettabile. Neppure è impossibile che appartenga agli anni successivi fino all'ultima partenza di Mino da Roma nel 1480 (il cardinal Barbo visse fino al 1490); ma poichè in seguito Mino e il Dalmata non si trovano più associati nel lavoro, mi par più probabile che queste sculture appartengano a una data poco lontana dal ritorno di Mino a Roma, cioè circa al 1474.

Nella parete di fondo della sacrestia di san Marco si trovano murati i bassorilievi che qui presento, e che più non hanno la primitiva collocazione. Si vedono a pessima luce, poichè l'unica finestra della sacrestia si apre dietro ad essi, cosicchè forse nessuno li ha mai veduti così bene come in questa riproduzione, tratta da una fotografia che ho dovuto far eseguire, come nelle grotte vaticane, a lume di magnesio. Nessun dubbio è possibile sugli autori: il Padre Eterno nell'alto, il tabernacolo nel mezzo, e la storia con due figure a sinistra appartengono a Mino; la storia opposta e i due angeli colle solite pieghe a scogliera, a Giovanni Dalmata. [1]

È un destino che nessun lavoro di Mino da Fiesole in Roma, eccetto quelli che non si può dividerli senza romperli, ci sia rimasto intero. Che cosa sono questi frammenti murati a casaccio nella parete? Così lo Tschudi come il Bode credono che il tabernacolo di mezzo faccia a sè, e non abbia relazione colle sculture che gli hanno addossato, e che, secondo essi, dovevano appartenere ad un altare o ad un sepolcro. Credo nondimeno che un attento esame debba portarci a conclusione diversa.

Il tabernacolo di mezzo era destinato a conservarvi l'Eucaristia: lo dimostrano gli angeli in adorazione avanti allo sportello, e lo Spirito Santo nell'alto. Piccoli tabernacoli di stile cosmatesco destinati a quest'uso, si trovano in alcune vecchie basiliche di Roma; circa il 1452, Donatello scolpiva il ricco tabernacolo per san Pietro; altri se ne trovano per tutto il Quattrocento; ma nella seconda metà del secolo essi ebbero uno splendido periodo di pochi anni, nel quale fu tra le chiese una gara, specialmente in Toscana e a Roma, a chi lo avesse più ricco e più elegante. Mino da Fiesole ne fece quasi una sua specialità, ne stabilì il tipo, lo condusse al massimo grado di perfezione. [2] L'Eucaristia soleva conservarsi nel *sacrarium* o sacrestia, dove perciò erano eretti generalmente questi tabernacoli; ma quando poi s'incominciò a conservare il sacramento in chiesa su di un altare, avvenne che spesso si destinassero ad altr'uso. Non deve dunque ingannarci l'iscrizione di *Oleum sanctum*, d'età posteriore, che si legge sullo sportello di questo tabernacolo come dell'altro di Santa Maria in Trastevere, nel quale pure i simboli dell'Eucaristia sono anche più evidenti, essendovi figurato Gesù Cristo che versa il sangue nel calice.

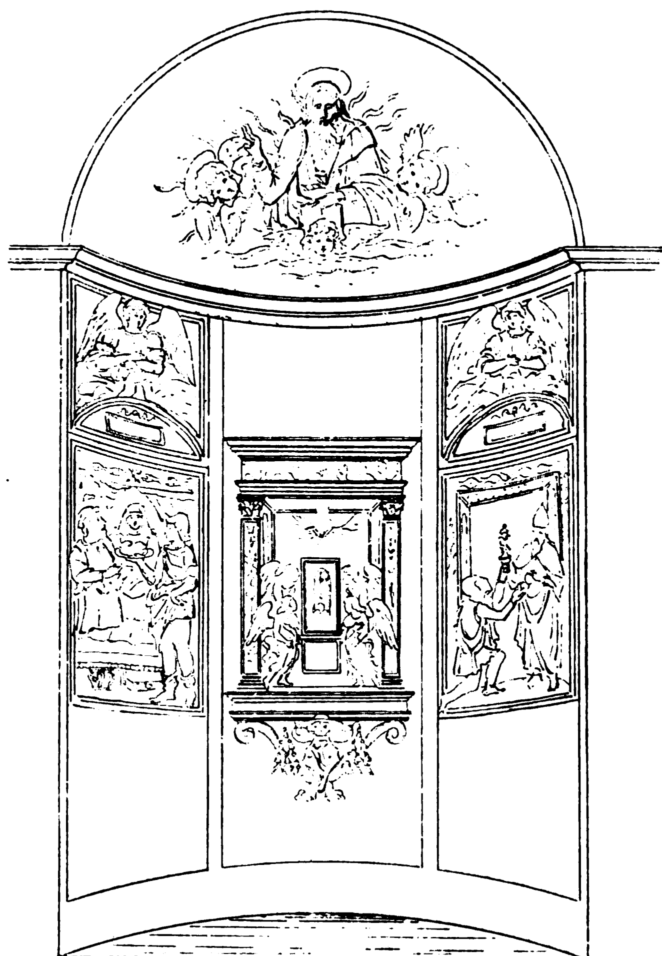
Passando alle sculture che circondano il tabernacolo, abbiamo di sopra la figura del Padre Eterno, in forma appunto assai simile a quella del tabernacolo per l'Eucaristia di Mino stesso, nella

papa, cioè avanti al 1464. Non è ammissibile però che la scultura di cui discorriamo sia stata eseguita per commissione di Pietro Barbo: infatti, egli incominciò il rinnovamento della chiesa, ma quando fu eletto papa i lavori erano ancora sul principio, tantochè sotto il pontificato di lui troviamo pagamenti per le fondazioni delle cappelle o nicchie della chiesa. Non è quindi possibile che fosse già fatto il tabernacolo per l'Eucaristia quando s'avevano ancora in parte da gettare le fondamenta. I pilastri corrispondenti alle colonne hanno nei capitelli lo stemma colla tiara pontificia.

[1] Solo la pessima luce, o meglio la mancanza di luce, può spiegare come lo Tschudi, di cui già ho citato il bello studio su Giovanni Dalmata, non abbia riconosciuto in queste sculture la mano del suo autore. Ve l'ha bensì riconosciuta il Bode nella sua edizione del *Cicero* del Burckardt.

[2] Alcuni tabernacoli dello stesso tipo si trovano anche nel secolo successivo: uno per esempio, nella chiesa di Rocca di Papa, porta la data del 1517.

chiesa di sant'Ambrogio a Firenze. Delle due storie laterali non è difficile determinare il soggetto: in quella a sinistra, è rappresentato il sacerdote Melchisedec che, messo fuori del pane e del vino, benedice Abramo, il quale aveva vinto i quattro re che menavano schiavo Lot suo fratello (Gen. Cap. XIV, v. 18, 19). Questo fatto si trova rappresentato come simbolo dell'Eucaristia fino dai primi secoli della chiesa. Nella storia opposta è figurato Giacobbe che offre al vecchio padre Isacco, giacente in letto, la cacciagione desiderata, per essere da lui benedetto invece del fratello Esaù: in fondo è Rebecca, istigatrice e consigliera dell'inganno. (Gen. cap. XXVII). Questo simbolo dell'Eucaristia, sconosciuto a' primi secoli della chiesa, si trova però usato più tardi. Sopra alle due storie



RICOSTRUZIONE DEL TABERNACOLO DELL'EUCARESTIA
(nella Chiesa di San Marco)

son poste due cartelle, nelle quali non è scolpita alcuna iscrizione; ma non potendomi persuadere che non ci fosse scritto nulla, e quindi lavatele per detergerle dalla polvere, ho veduto abbastanza chiaramente risaltare in chiaro delle forme di lettere che dovettero essere scritte in oro. Sulla storia di Giacobbe era scritto: PANEM AN-GELORUM, e sull'altra MANDUCA-VIT HOMO.

Risultando così indubitata fra il tabernacolo e le sculture circostanti l'unità di soggetto, è chiaro che quello e queste facevano parte di un tutto, e deve quindi ritrovarvisi anche l'unità architettonica della composizione. Le due storie sono scolpite su d'una superficie curva, e quindi dovevano essere collocate, l'una incontro l'altra nell'interno d'una nicchia; il tabernacolo invece è in piano, ma se si guardi sotto di esso, il marmo che sopravanza intorno alle due volute che racchiudono lo

stemma è piegato appunto in una curva simile a quella delle due storie laterali. È dunque evidente che il tabernacolo era murato nel mezzo d'una superficie curva. Il Padre Eterno doveva occupare la volta della nicchia; e i vari frammenti dovevano essere disposti entro una nicchia, press' a poco



MELCHISEDEC E ABRAMO

come nella ricostruzione che qui presento. La nicchia par che fosse simile a quelle che erano in mezzo ai pilastri nelle pareti laterali della chiesa, e di cui alcune ne restano ancora; e neppure è impossibile che stesse in chiesa in una di quelle nicchie.

Il tabernacolo nel mezzo, finamente lavorato, è elegante nella sua semplicità decorativa; ma

non belli certo son gli angeli, colle teste cascanti in avanti, e a cui par che si pieghino le ginocchia. Essi sono disposti come nel tabernacolo di Perugia, ma il movimento dei panni, senza le solite linee rette e taglienti, ricorda piuttosto gli svolazzi degli angeli dell'Assunta a S. Maria Mag-



BUSTO DI PAOLO II
(nel palazzo di San Marco in Roma)

giore. La rappresentazione di Melchisedec ed Abramo è d'esecuzione assai fina, come Mino soleva fare ne' lavori destinati ad esser veduti da vicino. Le solite sopracciglia sporgenti in Melchisedec (come nel Padre Eterno) colle zigome sporgenti e una fisonomia, direi quasi, flebile. Nelle movenze, nelle pieghe, nel trattamento del marmo, non c'è nulla che già non conosciamo per gli altri suoi lavori del periodo romano. La testa d'Abramo ricorda quella del re inginocchiato avanti al bambino nel Ciborio di Santa Maria Maggiore. Il Padre Eterno è simile a quello del taberna-

colo di sant'Ambrogio, ed anche più a quello di santa Maria Maggiore. Il solito cappio a una staffa si leva sopra alla cintura come la firma dell'autore.

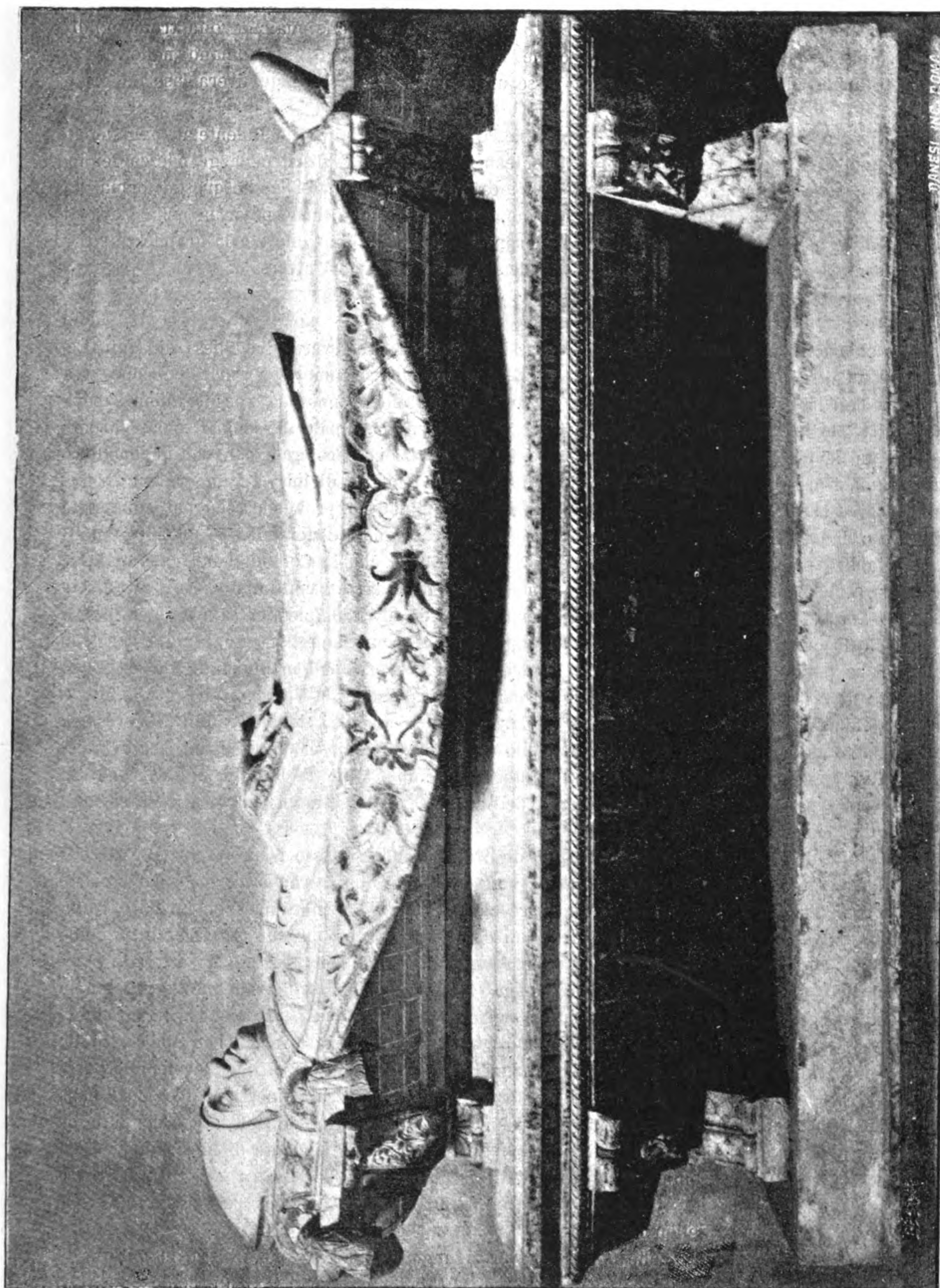
Passando dalla chiesa al prossimo palazzo di san Marco, riferisce il Vasari [1] che il Vellano da Padova lavorò « molti degli ornamenti di quella fabbrica per lo medesimo Papa (Paolo II); la testa del quale è di mano del Vellano a sommo le scale. Disegnò il medesimo, per quel luogo, un cortile stupendo, con una salita di scale comode e piacevoli ».

Tutte queste notizie, provenutegli probabilmente dallo stesso corrispondente che gli dava ad intendere tante fanfaluche su Mino del Reame, su Baccio Pontelli e sugli artisti del Quattrocento in Roma, non hanno miglior fondamento che quelle. Già il Milanesi, nelle note alla vita del Vellano, scriveva: « Quanto alla dimora di Bellano a Roma, ed alle opere di scultura fatte per papa Paolo, noi ne dubitiamo grandemente ». E infatti, nei libri di spese pel palazzo di san Marco sotto Paolo II, il nome del Bellano non s' incontra mai. Ma se pure ciò non fosse, basta una mediocre conoscenza delle opere del Bellano per escludere assolutamente che quel busto gli appartenga.

Il busto, di cui per la prima volta presento la riproduzione, per gentile condiscendenza dell'ambasciator d'Austria che abita il palazzo, evidentemente non si trova più nel suo luogo d'origine: è probabilmente però allo stesso posto in cui era quando scriveva il Vasari, che lo dice collocato *a sommo le scale*. Salita infatti la scala principale sulla via del Plebiscito, si giunge ad un portico o loggia nel mezzo della quale è la porta d' ingresso agli appartamenti, che porta nel fregio l'iscrizione: LAURENTIUS CIBO GENVEN. CARD. BENEVENTAN. Sopra questa porta, entro una nicchia rotonda, è collocato il busto di Paolo II. Il cardinal Cibo successe nel titolo di san Marco al card. Marco Barbo, morto nel 1491.

Il busto, ha sofferto per caduta, o piuttosto per un qualche peso piombatogli sopra, che levando delle scaglie nel mezzo tra le ciglia, gli ha portato via il naso, e slabbrato la bocca: il naso che oggi si vede, è interamente rifatto come ho potuto assicurarmene esaminandolo da vicino, e quella forma così maschia e aquilina è assolutamente diversa dal vero, quale può vedersi nella figura giacente sul monumento, ed anche in quella inginocchiata nel Giudizio Universale del monumento stesso: il che altera la fisonomia del ritratto. Esaminando quella faccia così viva e mossa con tanto vigore, e l'occhio profondamente bucato, e il genere degli ornati e la tecnica della scultura e specialmente il modo di trattare le carni floscie, non si può non pensare a Mino da Fiesole; del quale anzi questo busto, il solo che di lui si abbia in Roma, deve ritenersi come una delle opere più vere e più forti. Già un autorevole giudice d'arte, il Bode, mi diceva che, dall'esame attento del busto era indotto a crederlo opera dello scultore di Fiesole e a questa opinione s'accostava anche il Thode; ma alle ragioni tratte dalla maniera di scolpire di Mino, posso ora aggiungere una conferma confrontando questo ritratto colla testa di Paolo II nel Giudizio Universale di Mino stesso; nel quale, quantunque affatto diverso sia l'atteggiamento e l'espressione, si rivela però facilmente nel trattamento delle carni, lo stesso scalpello. E a questo s'aggiunge un argomento esteriore, non però di lieve peso: la forma cioè perfettamente uguale del triregno. Non è qui luogo da fare una discussione sul famoso triregno di Paolo II, che ebbe pe' giojelli, com'è noto, una passione incredibile, nè sull'altro che fece poi farsi per servirsene ordinariamente, ricchissimo di gemme anche questo, riservando solo a rare occasioni il primo, riuscito di troppo peso. Carico di pietre preziose è il triregno del papa giacente scolpito dal Dalmata sul monumento di lui, e copiato probabilmente dal vero; ma questo di Mino è un lavoro semplice, o meglio povero, d'orificeria, dove non è traccia che sieno incastonate gemme nè grandi nè piccole. Sopra tre cerchi nudi d'ogni ornamento si levano i fioroni nella forma araldica di gigli, intramezzati dalle perle che si curvano ai lati in forma di foglie anch'esse. Questi gigli non credo che mai abbiano adornato il triregno papale, nel quale i fioroni erano formati di pietre incastonate in forma di croce, come nel bel triregno in bronzo sulla sepoltura di Sisto IV (che ritrae proba-

[1] Vita del Vellano da Padova. Vol. II pag. 606. Ed. Sansoni.



URNA DEL MONUMENTO DEL CARDINALE FORTEGUERRI

(a santa Cecilia in Trastevere)

bilmente uno de' triregni di Paolo II) e in cento altri. Egli è vero che qualche volta troviamo dipinti o scolpiti i fioroni in forma di gigli, come ne' papi dipinti da Giulio Romano nelle stanze vaticane, e anche altrove; ma questo credo fosse un capriccio d'artisti, a' quali era lasciata grandissima libertà d'ornamentazione.

Si noti però che se in altri casi il fiorone ha la forma del giglio, difficilmente ad ogni modo si troveranno altri due triregni così perfettamente uguali, nei cerchi lisci, nella grandezza dei fioroni stessi, e nella forma delle foglie non solo piegate ma attorcigliate. E che questa forma sia propria di Mino e un ricordo del giglio fiorentino, ne abbiamo un'ultima conferma nella tiara di Melchisedec (V. pag. 262) ornata appunto di fioroni a forma di giglio, che per la grandezza e per la forma sono precisamente uguali a quelli del busto e del Giudizio Universale.

Dalla chiesa e dal palazzo di san Marco passiamo ora in Trastevere alla chiesa di santa Cecilia, dove un'altra opera di Mino ci dimostra sempre più chiaro come il Vasari, che conosceva abbastanza dell'arte in Toscana, delle cose di Roma, specialmente nel Quattrocento, non sapeva affatto nulla. Moriva nel 1473 il cardinal Nicola Forteguerri, cardinale di santa Cecilia, parente di Pio II, un de' più famosi cardinali del tempo. La sua iscrizione sepolcrale non par quella di un cardinale, ma bensì di un glorioso condottiere d'eserciti; ed infatti di lui, capitano valente e fortunato, ricorda la storia Fano debellata, vinto Sigismondo Malatesta, provincie espugnate, una serie di vittorie e di trionfi. Pistoja sua patria, orgogliosa del battagliero concittadino e grata per molti benefici, stabilì d'erigergli un monumento: e il Vasari sa dirci che la Commissione ne fu data al Verrocchio e che, rimasto interrotto alla sua morte, esso fu ripreso e continuato per opera di Lorenzetto o Lorenzo Lotti. Le notizie del Vasari sono state da altri completate; sappiamo che Piero del Pollajolo fece anch'egli un modello per quella sepoltura, conosciamo i prezzi, le date, cosicchè il Milanesi ha potuto, nelle annotazioni al Vasari, rifarci la storia del monumento stesso. Ma il monumento di Pistoia non era che onorario: il corpo del cardinale da Viterbo, dove morì, fu trasportato a Roma e sepolto nella chiesa sua titolare di santa Cecilia, dove i fratelli gli eressero un monumento magnifico e ben superiore a quello di Pistoia, che riuscì davvero una brutta cosa. È opera d'un toscano, d'uno de' più famosi scultori del tempo, Mino da Fiesole, e degnissimo di competere colle sepolture famose del Salutati, del conte Ugo, del Giugni; ma era a Roma, e il Vasari perciò non ne seppe nulla.

Quanto alla data del monumento, non può dirsi altro senonchè esso fu eretto tra il 1473 e il 1480: nè documenti nè ragioni d'arte valgono a darci maggior luce. Anche questa ebbe la sorte comune a tutte l'opere romane di Mino, di essere cioè disfatta e smembrata. Nella chiesa di santa Cecilia accanto alla porta d'ingresso, a sinistra di chi entra, sorge sopra un basamento in cui è inciso l'epitaffio del cardinal Forteguerri, l'urna sormontata dalla bara, su cui il cardinale è disteso. Dall'urna originale ed elegante del monumento Salutati si viene svolgendo quest'urna doppia che raggiunge nelle sepolture del Forteguerri e del conte Ugo la sua perfezione ideale, e rivela il genio inventivo e il gusto squisito della linea decorativa e dell'ornato in cui ben più che nella figura, è insuperabile lo scultore di Fiesole. Nulla, nelle infinite sepolture di quel secolo, che possa uguagliarsi nella grazia e pieghevolezza delle forme e nella carezzata finezza dell'esecuzione a quest'urna; della quale perciò qui presento anche un disegno a contorno della fronte, e dei fianchi, ne' quali non può imaginarsi una combinazione più ingegnosa e più elegante di linee. Fuori della bara pende a padiglione la solita coltre, ornata di disegno rilevato e dorato: e l'oro era distribuito largamente a far risaltare gli ornati; ed anzi un fregio dorato adorna perfino la superficie liscia del listello al sommo dell'urna.

Evidentemente questa non è che una parte del monumento. Nella stessa chiesa, in fondo alla navata a destra di chi entra, si mostra sull'altare una Madonna con due Santi come opera di Mino da Fiesole: e la Madonna è sua senza dubbio. È posta sotto un architrave sostenuto da due colonne di verde antico: sopra il cornicione posa un timpano ad arco che ha nel mezzo un tondo col Padre Eterno, e due angeli ai lati. Credetti di aver fatto una bella scoperta accorgendomi che quest'edicola altro non era se non il monumento del cardinal Forteguerri ridotto ad altare, toltane

l'iscrizione e l'urna; supposizione che divenne certezza quando scorsi ne' basamenti sotto le colonne lo stemma del cardinale. Ma la piccola soddisfazione del mio amor proprio non durò molto, poichè trovai che già lo Tschudi nel suo bello studio su Giovanni Dalmata, [1] e il Bode nel *Cicero* m'avevano preceduto nella scoperta. Restava un punto però. Le colonne di verde antico non appartengono certamente al monumento: lo dimostrano i capitelli d'età ben più tarda, e specialmente il fatto che esse sono notevolmente più alte dei contropilastri, i quali poggiano su d'un piedistallo.

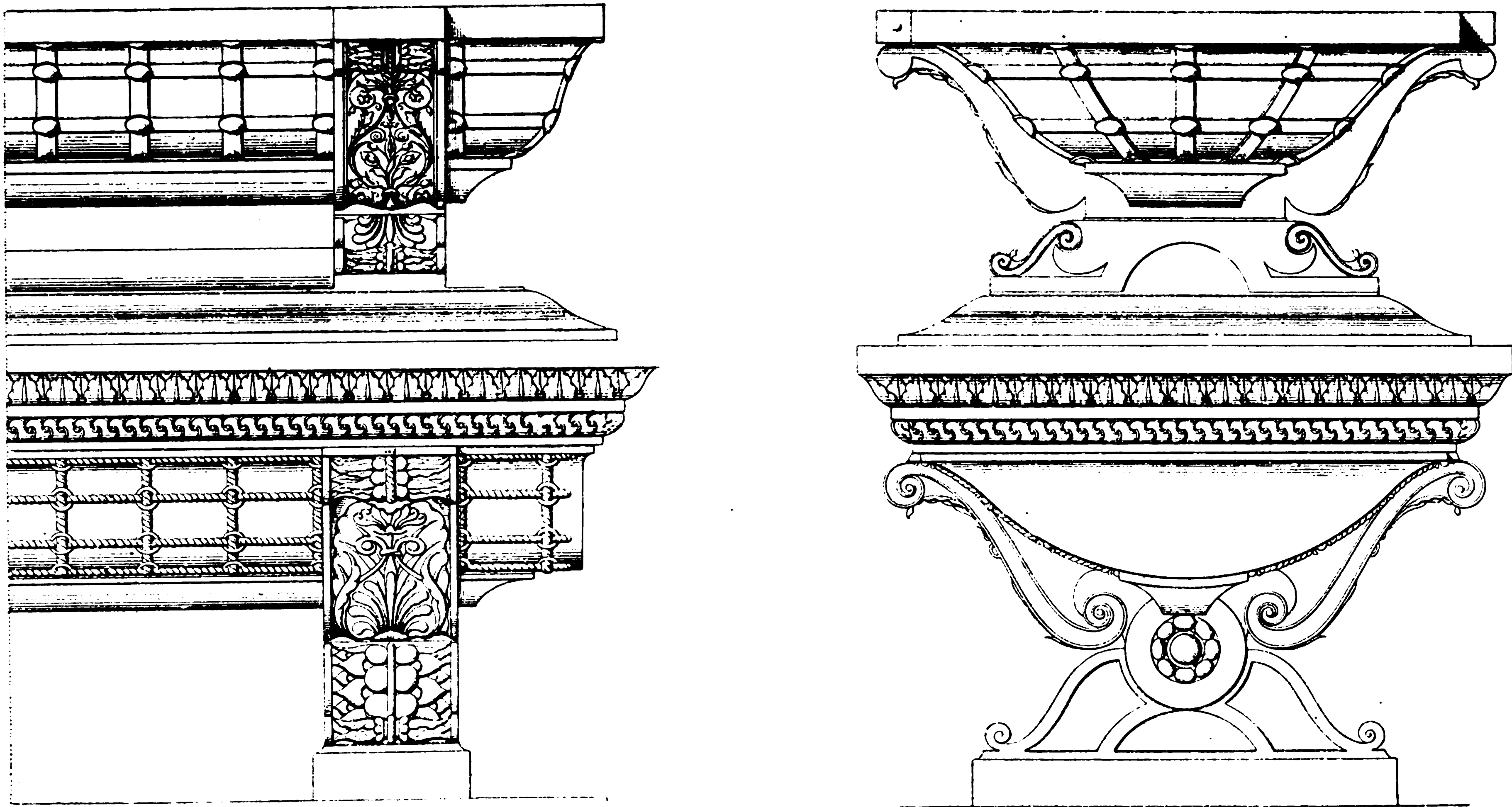
Dopo aver minutamente ricercato le antiche colonne nella chiesa e nella sacrestia, m'è riuscito finalmente di ritrovarle nel sotterraneo della chiesa, dove stanno a sorreggere la volta. Esse sono di porfido: i capitelli, di lavoro elegante e finissimo, serbano tracce ancora della doratura; e prese le misure, così i capitelli come le colonne e le basi corrispondono esattissimamente nella altezza e nella larghezza a quelle dei contropilastri. Ritrovate così pressocchè tutte le parti del monumento, la ricostruzione che presento è ottenuta semplicemente col riavvicinare le parti del monumento sparse per la chiesa. Mancano bensì i piedistalli delle colonne, che però non potevano esser diversi da quelli dei contropilastri, che tuttora esistono. Manca pure il fondo dietro la statua giacente del cardinale, che è stato tolto per incassare nel vano un quadro a olio; ma mi pare assai probabile ch'esso dovesse essere un ornato a rete, come nel monumento del conte Ugo. Sulle due mensole sotto a' piedistalli delle colonne dovevano sorgere due putti sostenenti gli stemmi del defunto, come appunto nel monumento del conte Ugo, e in quello del Marsuppini; e si veggono ancora le grappe di ferro a cui essi erano fermati, ma non so dove sieno andati a finire. Questo spiega la semplicità dei piedistalli, (imposti a Mino dalla poca altezza delle colonne) i quali facevano ufficio di sostegno e non di ornato, rimanendo in gran parte coperti dai putti. Per questi, avrei potuto nella ricostruzione far copiare quelli della sepultura del conte Ugo, ma me ne sono astenuto per uno scrupolo, forse eccessivo, di sincerità: è necessario nondimeno imaginare i due putti sulle mensole per rappresentarsi l'armonia generale del monumento. Alle colonne corrispondono due contropilastri, finamente decorati di fogliami e meandri.

Mentre gli artisti forastieri solevano qui in Roma adattarsi a certe norme di tradizione locale, in quest'opera abbiamo, trapiantato in Roma, un monumento fiorentino del gruppo di quelli del Rosellino, di Desiderio, del Civitali, di Francesco di Simon Fiorentino, ma simile più che ad ogni altro al monumento del Marsuppini di Desiderio da Settignano, e più ancora a quello del conte Ugo di Mino stesso, di cui può dirsi fratello carnale. Non manca però qualche carattere locale, e in primo luogo nelle colonne sostituite ai pilastri; non già che questo sia comune ai monumenti romani di quel tempo, i quali hanno ordinariamente i pilastri decorati da candeliere; ma una tal novità gli fu probabilmente suggerita dagli esempi presenti dell'architettura romana, [2] e specialmente dall'edicole del Pantheon, e forse anche dall'occasione dell'esserci disponibili quelle due colonne di porfido: il che difficilmente poteva accadere fuori di Roma. Un carattere locale è pure nella minor libertà, a paragone de' suoi lavori fiorentini, nella linea e nella decorazione de' membri architettonici, che qui si attengono più strettamente agli antichi modelli. Noterò ancora nel monumento di Roma la mancanza della policromia prodotta dalle lastre di marmo scuro, che troviamo nei monumenti del Giugni e del conte Ugo, come in altri di quel gruppo: ma di questo vedremo appresso.

L'esecuzione è tutta d'una straordinaria finezza. Qualche critico tedesco ha attribuito la figura giacente del cardinale ad Andrea Bregno; ma egli non dovette certamente aver comodità di salire ad osservarla da vicino, o doveva forse, come nella maggior parte del giorno, cadervi sopra assai scarsa la luce: seppure non la si trovasse in un monumento e sopra un'urna di Mino, si dovrebbe per lo stile e per la tecnica riconoscerla come opera sua. La testa, notevole per verità ed espressione, rappresenta piuttosto la pace del sonno che la rigidità della morte: le palpebre calate par che debbano fra poco riaprirsi, e che dalle labbra socchiuse esca il respiro: le sopracciglie, secondo il costume di Mino, son gonfie, e la carne ha quella morbidezza che egli specialmente nel ritratto,

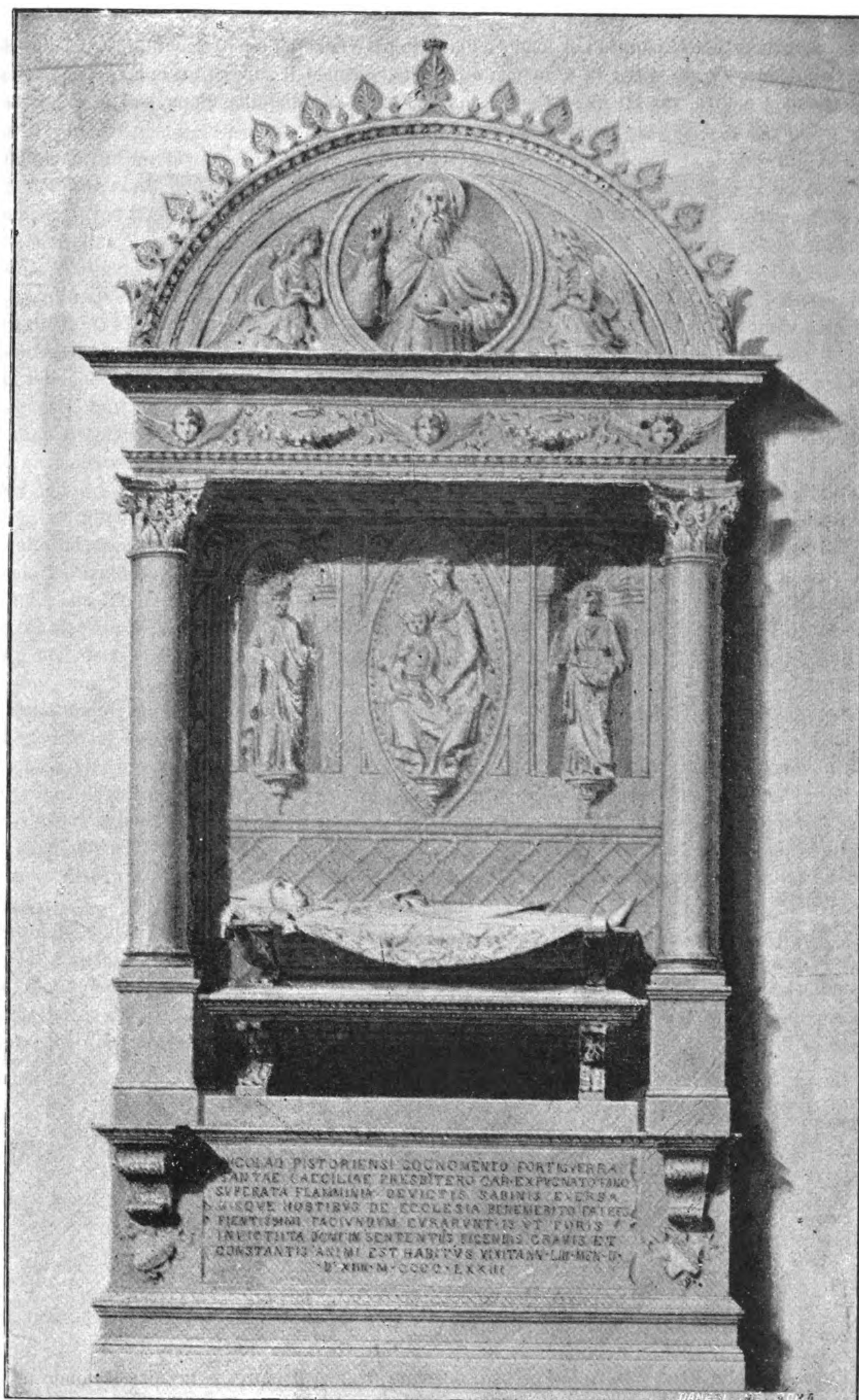
[1] Jahrbuch der. K. pr. Kunstsammlungen. Vierter Band. 1883. p. 170, nota.

[2] Infatti anche nel monumento di Paolo II abbiamo le colonne, che pare non fossero antiche nè di marmo colorato, ma di marmo bianco scolpito a fiorami.



PROFILO E FIANCO DELL'URNA DEL CARDINAL FORTEGUERRI

(dagli *Edifices de Rome moderne* del LE TAROUILLY).



RICOSTRUZIONE DEL MONUMENTO DEL CARD. FORTEGUERRI
a Santa Maria in Trastevere

sa dare al marmo. La Madonna nel fondo della nicchia è una delle più eleganti e soavi che sieno uscite dallo scalpello di Mino; la testa ovale e liscia, secondo il suo solito, non esprime un sentimento attuale e vivo, ma ha in sè l'espressione costante e tranquilla d'una purità verginale; e



MADONNA NEL MONUMENTO FORTEGUERRI

tutto l'insieme delle linee e del chiaroscuro, dove un avanzo di durezza arcaica si fonde ad una artificiosa ricercatezza, concorre a dar un'aria di castità, un profumo di gentilezza celestiale. Il motivo è lo stesso che abbiam veduto nella figura della Carità nel monumento di Paolo II, ma non ha la rigidità di quella; e il manto che ricade dalle ginocchia, pur mantenendo le stesse linee,

se cede a quello nella finezza complicata del lavoro, lo supera in eleganza; la solita piega diagonale da un ginocchio al piede opposto, qui si arrotonda e si allarga e si curva nel discendere, e tutto il partito delle pieghe è più semplice, morbido, armonioso. Nelle teste, nelle mani e nelle forme del corpo si possono notare bensì delle differenze più o meno notevoli nei vari periodi dell'arte di Mino; ma infine gli ultimi lavori non son troppo diversi dai primi, ed è difficile seguirvi uno svolgimento costante verso una ricerca di perfezione; mentre il genio decorativo, che era in lui dominante, lo spinge di continuo a rimaneggiare, a carezzare, a perfezionare i suoi primi concetti architettonici e ornamentali, affaticandosi di raggiungere per mezzo della linea, del rilievo e del colore, un'idealità altissima d'eleganza e di grazia, salendo dalla semplice decorazione dei dossali della Badia e di Fiesole, allo splendore e all'eleganza architettonica e decorativa delle selpolture del Forteguerri e del conte Ugo, e dalle pieghe povere, stecchite e angolose de' suoi primi lavori a questa ricchezza di panneggiamenti delle sepolture di Paolo II e del Forteguerri.

Ai lati della Madonna sono, dentro nicchie, due statue; da un lato san Nicola, il nome del Forteguerri, santa Cecilia dall'altro; sono due volgari figure che non hanno nulla di comune nè con Mino nè colla sua scuola. Appartengono ad uno scalpello, probabilmente romano, di cui rimangono altre grossolane sculture nelle sepolture romane di quel periodo.

Nel tondo in mezzo al frontone circolare ornato di antefisse, decorazione insolita a Mino e di cui non c'è altro esempio nelle sepolture romane di quel tempo, è la figura del Salvatore ripetuta più volte da Mino, e che ha i caratteri non dubbi dell'arte sua; ma ne' due vani curvilinei da cui il tondo è racchiuso, sono due angioli in adorazione di fine scultura, che però non hanno i caratteri della sua maniera. Ma poichè troveremo più volte questi due angeli intorno a madonne di Mino, ci si offrirà altra occasione di riparlarne.

Qui non debbo tralasciare un'osservazione che non è forse senza importanza. Se si tolgano i due santi, san Nicola e santa Cecilia, che non hanno nulla di comune con Mino, e i due angeli che, quantunque di buon lavoro, sono però lontani dalla sua maniera, e in loro vece si pongano degli specchi di marmo scuro, il monumento del Forteguerri si accosterà sempre più a quello del conte Ugo, che appunto in quegli spazi non ha sculture, ma specchi di marmo scuro. Ciò può indurre nel dubbio che quelle sculture sieno state aggiunte al disegno di Mino, o per la difficoltà di trovare il marmo nero o bigio da riempire quegli spazi, o forse più probabilmente perchè quegli spazi vuoti ripugnassero alle tradizioni e al gusto della scultura romana. È notevole ad ogni modo che sieno d'altra mano proprio quelle parti del monumento che più lo differenziano da quello del conte Ugo.

E poichè tutti i lavori di Mino in Roma sono disfatti e scomposti, mi sia permesso di far voti che almeno questo, che si potrebbe senza molta difficoltà, sia per opera del Ministero ricomposto, riunendo le membra sparse. A ricostruire l'armonia del monumento, si potrebbe anche sulle mensole porre due copie dei putti che adornano la sepoltura del conte Ugo, e dai quali questi del monumento Forteguerri, conosciuta la natura dello scultore, non potevano differire di molto.

DOMENICO GNOLI.

LO STANZINO DA BAGNO
DEL CARDINAL BIBBIENA



L'ACCESSO allo stanzino da bagno del cardinal Bibbiena, che fu anche erroneamente chiamato « il ritiro di Giulio II », fu per molto tempo proibito ai visitatori, cosicchè tutti i moderni scrittori d'arte che ebbero ad occuparsene, dovettero ricorrere per la descrizione di esso alle indicazioni del Passavant, [1] le quali, a giudicare da alcune singole notizie speciali, sembrano fondarsi su di un esame fatto da lui con i suoi propri occhi, [2] e per giudicare la composizione delle pitture, alla stampa a colori che si trova nel Gruner [3] e a varie incisioni antiche. Ancora nel 1880 Paolo Schönfeld fece i più grandi sforzi per ottenere il permesso di visitarlo, ma invano; gli fu significato che quel locale privato era assolutamente inaccessibile, e ciò « per evitare ogni chiacchiera », non trovandosi probabilmente gli affreschi nel miglior stato. Anzi gli fu da un prelato affermato ripetutamente che le pitture, meno poche traccie di colore di nessuna importanza, erano distrutte, nè si era conservata alcuna figura e nemmeno una parte di qualche testa; nè doversi far meraviglia di ciò, giacchè lo stanzino sotto gli ultimi tre possessori aveva servito alternativamente da lavatoio e da ripostiglio, e come tale era adoperato anche allora. Anche a me, che nella scorsa estate feci il tentativo di giungervi, fu ufficialmente risposto con un reciso rifiuto; però potei per mezzo di relazioni private venir a sapere chi ne sia l'odierno possessore, e a forza di nuove raccomandazioni ottenni finalmente da lui il permesso di vederlo.

Lo stanzino da bagno è posto al terzo piano delle Loggie, sopra il soffitto la cui pittura fu compiuta dagli scolari di Raffaello, ed appartiene presentemente alle camere del sostituto segretario di Stato mons. Mocenni, le quali probabilmente sono ancor oggi appunto quelle assegnate da Leone X al cardinale Bibbiena, il quale, come sappiamo dalle fonti citate dal Passavant, non possedeva una propria casa in Roma, ma godeva dell'uso di quelle camere, senza dubbio per essere sempre vicino al papa nella sua qualità di segretario.

Non ho potuto constatare se sia vera la notizia del basso uso per cui lo stanzino dicesi esser stato adoperato negli ultimi tempi, e che dovrebbe essere stato la causa principale de' suoi guasti; monsignor Mocenni ha trasformato alla meglio il camerino, che non è illuminato che da una sola finestra, in cappella, sebbene lo spazio sia tanto ristretto, che l'altare, di grandezza alquanto inferiore all'ordinaria, ne occupa più che la metà.

Io era preparato a trovare le pitture completamente distrutte, e per verità il loro stato mi sembrò a prima vista peggio che desolato; però, rimosse le numerose imagini di santi e i doni votivi che coprono le pareti, vidi che nell'insieme non avevano sofferto nemmeno la metà dei guasti patiti dalle Loggie. Non solo l'insieme della decorazione, ma anche i dettagli e perfino la mano dell'artista sono chiaramente riconoscibili; solo la volta e in parte anche lo zoccolo sono irremissibilmente perduti.

1 Edizione francese, tom. II, pag. 228.

2 Vedi su ciò, come anche per il resto, P. Schoenfeld, *Raffaels Tag-und Nachtstunden und as Badezimmer des Card. Bibbiena* nel periodico *Kunstchronik* del Lützow, 1881, pag. 408.

3 *Specimen of ornamental art.* London, 1850, tav. 79.

Il pavimento della stanza è un quadrato, i cui lati hanno la lunghezza di m. 2,50. Nella parete dirimpetto alla porta c'è la finestra; le altre due pareti hanno una nicchia per ciascuna. La finestra, piccola, tagliata di sopra a semicerchio, le due nicchie che hanno la stessa forma, sono circondate da una cornice di marmo dalla sagoma fina, larga circa venti centimetri, che posa sul cornicione di una lastra di marmo murata nel mezzo di ciascuna parete. Anche la porta, che non è molto più larga della finestra e delle nicchie, è egualmente incorniciata; solo che qui, com'è naturale, la cornice di marmo arriva fin giù al pavimento. La lastra della parete destra è scolpita e vi si vede su di una conchiglia, in mezzo a due cornucopie piene di spighe, intorno a ciascuna delle quali si avvolge un delfino, la testa d'un satiro dalla cui bocca aperta scorreva una volta l'acqua nella vasca che vi era posta innanzi. Fra i capelli di esso si possono ancora scorgere due tubi, ai quali certamente si dovevano adattare i rubinetti per regolare il getto dell'acqua. Questi capelli, le spighe, le coste e l'orlo della conchiglia sono dorati, e così pure gli ovoli e le fascie che adornano l'incorniciatura marmorea della porta, delle nicchie e della finestra. Il soffitto è formato da una volta a croce.

Con questa costruzione furono lasciati alle pitture delle pareti degli spazi consistenti nelle striscie verticali a ciascun lato della porta, della finestra e delle nicchie, e nelle lunette al di sopra; spazi eguali fra di loro, giacchè le pareti hanno la stessa lunghezza, e la finestra, le nicchie e, meno una piccola differenza, anche la porta hanno le stesse dimensioni. Questi spazi sono divisi da un cornicione di marmo che gira tutt'intorno alla stanza all'altezza della sommità della porta, separando le lunette dai campi rettangolari, e da una striscia di marmo che corre all'altezza di 90 centimetri dal pavimento separando la parte di mezzo delle pareti dallo zoccolo. Quest'ultimo è colorito in nero, gli altri due campi invece in rosso bruno. Gli otto campi di mezzo contengono le pitture alte 42 centim., larghe 25 e circondate da una cornice dipinta imitante il marmo. Al di sopra e al di sotto di questa cornice si vede il fondo rosso bruno adornato in alto da un grazioso arabesco verde con uccelletti, in basso da un viticcio che corre a dritta e a sinistra di un tridente fiancheggiato da delfini, e in cui si vede tra le foglie di giunchi la testa di un aquario. Il tutto è circondato da una larga striscia con un meandro bianco che ha ai lati due sottili striscie d'oro. La striscia oggi sembra nera; il Gruner la dice azzurra, ed io non posso dire se abbia il colore attuale perchè la tinta si sia oscurata o se il colore sia originario. Nella parete in cui c'è la porta, essendo gli spazi più stretti, manca nelle cornici che circondano le pitture la parte interna di esse consistenti in due volute a forma di S che partono da una maschera che sta nel mezzo; essa si trova però in tutti gli altri campi. Infine è da aggiungersi che là dove la parete tocca il pavimento, è tirata a sua difesa una terza striscia di marmo larga circa 20 centim., che serve da zoccolo.

Nelle pitture che riempiono i campi delle pareti dominano i soggetti erotici. Nella parete della porta, a sinistra di chi entra, è rappresentata *Venere che esce dalla schiuma del mare;* subito accanto, nel primo campo della parete sinistra, si vede di nuovo *Venere che attraversa il mare portata da un delfino;* nel campo a destra della nicchia, sulla stessa parete, essa sta seduta mestamente su di un sedile erboso e mostra ad Amore in atto di rimprovero la ferita ch'egli le ha prodotta. Nella parete dirimpetto, a sinistra della nicchia, la dea, ardente d'amore, giace in seno ad Adone. Nel campo a sinistra della finestra è raffigurato *Pane che sorprende Siringa*, ed in quello a destra della porta è dipinta la *Nascita d'Erittonio.* La composizione a destra della finestra è ricoperta da una mano di colore che vi è stata data; il campo a destra della nicchia nella parte destra è nascosto da un armadietto posto al di sopra del rilievo di marmo.

Le lunette contengono di quei grotteschi che si trovano così di frequente nello stile pompeiano dell'ultima epoca. Da un medaglione nero con disegni bianchi che sta nel mezzo di ciascuna lunetta, sostenuto da amorini, si dipartono dei leggieri archi sorretti da erme e da viticci, su cui sono posati degli uccelli, e a cui sono applicati drappi e festoni di frutti; sotto gli archi si vedono dei tempietti con svelte colonnine, in ciascuno dei quali, al di sopra di vasi e di volte a ombrello si libra un amorino. Questi tempietti sono coronati da pesanti frontoni e riuniti ai viticci prima descritti per mezzo di aste, su cui si muovono scimmie e uccelli e sono posti vari utensili. Fra le colonnine che stanno dalla parte dove le pareti formano angolo sono dipinte delle tende

stese, sotto le quali, in ciascuna delle pareti laterali, sta disteso il dio d'un fiume con una cornucopia in braccio; invece nella parete della porta ed in quella della finestra si trova nello stesso posto un uomo non qualificato da alcun attributo, che, sdraiato innanzi ad un tripode, incorona una ninfa. Il semicerchio che forma la parte superiore delle lunette è limitato da una striscia a meandri fra due liste d'oro simile a quella che circonda i campi rosso-bruni nel mezzo delle pareti.

Lo zoccolo che sta sotto a ciascuna delle pitture principali è formato da un campo alto 60 centim., largo 70 (nella parete della porta 60), limitato da una striscia rossa fra due liste d'oro e vi si vedono dipinti degli amorini che guidano i loro cocchi tirati da vari animali. La striscia rossa ha ornati consistenti alternativamente in un meandro composto di pesci e in pesci che nuotano verso una conchiglia, ornamento in relazione cón il motivo predominante, cioè dell'acqua.

Nel campo che sta sotto la rappresentazione della *Nascita di Venere* si vede Amore in una conca tirata da due serpenti che egli guida con una foglia di palma; sotto quella in cui Venere attraversa il mare lo si vede in atto di vibrare il tridente contro i due delfini attaccati alla zattera su cui è montato (oggi quasi irreconoscibile); e sotto quella che raffigura *Venere ferita* egli sta su di una biga e guida con un giunco i due cigni che la tirano; questa pittura è oggi distrutta.

Delle scene che stanno sotto le pitture della parete della finestra non si vede oggi che a destra il tronco di un amorino, a sinistra la testa; e dobbiamo rinunciare del tutto a ricercare che cosa in origine vi sia stato dipinto, giacchè anche nelle incisioni e nelle descrizioni più antiche non ne troviamo traccia. Sulla parete ove stava la vasca si vede, sotto la rappresentazione di *Venere e Adone*, un amorino con due lumache attaccate innanzi al suo carro; un altro è dipinto sotto l' armadietto, in piedi entro una conchiglia aperta e in atto di stimolare con un dardo due testuggini; e finalmente un terzo sotto la pittura rappresentante la *Nascita d' Erittonio*, in un cocchio formato da una conchiglia tirata da due farfalle. Nello stato di grande deperimento in cui si trova lo zoccolo, non si possono più distinguere con precisione tutti i particolari di queste pitture, e perciò nel descriverle mi sono attenuto alle incisioni del Landonio.

La nicchia che sta sopra il rilievo scolpito è divisa orizzontalmente da una cornice di marmo che si trova all'altezza di quella che corre sulla parete. Nella vôlta è dipinto un panno steso a guisa di ventaglio, quale si vede anche sopra la porta; la parte inferiore è pure coperta da un panno dipinto come se fosse appeso sul fondo rosso, che ha di sopra e di sotto un' orlatura nera con composizioni in bianco che paiono tessute, e per il lungo, in direzione delle pieghe, è ornato di gambi di giunco che vanno dal basso all' alto. Il suo colore è violetto e non giallo come lo si vede nel Gruner, il quale ne disegnò arbitrariamente anche gli ornati. Come sia decorata la nicchia dell'altra parete, non posso dire con precisione essendo essa al presente sfigurata dall'altare: però, da quanto potei vedere, mi sembra ch'essa sia uguale a quella ora descritta.

La vôlta, di cui il Passavant ci dà una descrizione sommaria, è oggi caduta completamente, e non vi si può più riconoscere se non il modo in cui era divisa. Essa è spartita in 21 campi variopinti, contornati da cordoni d'oro; nel centro v'è un ottagono, dal quale si dipartono due larghe fasce verso il mezzo delle pareti, dividendo per tal modo la vôlta in quattro campi maggiori; gli altri compartimenti minori sono compresi nelle fasce. Dalle tracce di colore che ancora rimangono si può riconoscere che nei quattro campi maggiori erano dipinte varie scene, negli altri dei grotteschi. Nei peducci sopra la parete destra si distingue ancora la rappresentazione di *Cerere sul suo carro* tirato da draghi.

A completare la descrizione dello stanzino aggiungerò che il pavimento è formato da lastre di marmo colorato il cui disegno, a nastri intrecciati, è molto simile a quello della Stanza della Segnatura, per cui ritengo il pavimento antico e contemporaneo alle pitture.

Dopo questa descrizione generale credo di poter affermare che la decorazione pittorica dello stanzino ha grande analogia con le decorazioni antiche. Ciò fu notato già dallo Springer, e in verità non si può negare che, non solo tutto l'insieme, la divisione delle pareti e la coloritura, ma ben anche i particolari, e la maggior parte degli elementi decorativi ripetono in fondo la loro origine da modelli antichi. Se noi osserviamo, ad esempio, la divisione della parete, le tre parti di cui essa consta, ossia lo zoccolo, il campo di mezzo e la leggera decorazione che gli sta sopra, sono un principio fondamentale dell'antica pittura delle pareti. È parimenti caratteristica per l'ul-

tima epoca delle stile antico la scelta dei colori, per cui lo zoccolo è colorito di nero e i campi sovrapposti in rosso-bruno, ed altra analogia si vede nei singoli motivi delle pitture di questi campi, come per esempio nel fatto che quelle che stanno nel mezzo delle pareti sono dipinte a fresco ma ad imitazione di dipinti su tavola. Quale analogia abbiano poi con l'antico le leggere decorazioni architettoniche ed i grotteschi delle lunette non credo di dover neppure far notare; basti gettare uno sguardo sulla stampa colorata del Gruner; anch'essi formano il pricipio fondamentale in alcuni stili antichi. Devo però osservare che il colorito dell'originale si manifesta molto più armonico nell'insieme e deciso che quello della citata riproduzione, in cui segnatamente il colore azzuro per niente giustificato guasta l'effetto, mentre invece appunto la mancanza di questo colore nell'originale e la presenza dei due colori nero e rosso mi richiamarono alla mente già alla prima occhiata le antiche case romane.

Quanto ai grotteschi, essi contengono molti elementi che non si trovano nell'arte antica; però, tanto in generale quanto in alcuni singoli motivi e nel modo con cui sono disposti e riuniti fra loro, mostrano una profonda conoscenza della medesima e sono con essa in relazione più stretta che quelli delle Loggie dipinti più tardi. I tempietti con le svelte colonnine e le pesanti travature, i drappi e le tende stese, le corone di foglie e le erme dai lunghi piedistalli sono presi direttamente dall'antico, e così pure le due serie di colonne sopra gli architravi laterali del tempio, che, seguendo le leggi della prospettiva, vanno impiccolendosi verso il fondo, e gli amorini ed i vari animali che danno vita alla decorazione. Invece sono concezioni vere e proprie dell'artista del Rinascimento i frontoni dei tempietti, i medaglioni portati da amorini, i singoli archi e parecchie altre particolarità, fra le quali specialmente quella delle scimmie nel tempio.

Se gettiamo uno sguardo alle nicchie, riconosciamo anche nella loro decorazione l'influenza dell'antico, precisamente come nello zoccolo. Ho già fatto notare il colore di quest'ultimo; non mi rimane quindi che a parlare delle scene che vi sono dipinte, il cui argomento è il trionfo d'Amore sugli animali; nel trattarne si potrebbe sentirsi tentati a voler vedere qualche relazione con l'una o l'altra delle divinità in alcuni degli animali aggiogati al cocchio; però in generale essi non sono in nessun rapporto con gli abitatori dell'Olimpo, e perciò una tale ricerca ci condurrebbe troppo lontano. Non si è voluto rappresentare in quelle figure altro che l'onnipotenza dell'amore, l'*omnia vincit amor* che Servio espresse commentando un passo di Virgilio che determinò l'argomento di due delle nostre pitture principali. Come questo pensiero, così anche la forma nelle singole scene è presa dall'antico. In nessun genere d'arte degli antichi mancano queste rappresentazioni d'Amore, e certamente anche il nostro artista ne vide molte. E che sieno state appunto pitture antiche quelle ch'egli ebbe in mente mentre lavorava, mi sembra confermato dal fatto che egli non fece la superficie del mare e del terreno, su cui passano gli amorini, larga e corrispondente al paesaggio, ma l'indicò soltanto con una fascia, poche striscie, con le onde leggermente increspate, quel tanto che bastava per far sì che il carro e gli animali che lo tirano non apparissero librati nell'aria. Invece anche qui vediamo un motivo tutto proprio dell'arte del Rinascimento, le cornici con gli ornamenti già descritti consistenti in pesci. Si vede insomma che l'artista in generale non ha per iscopo di imitare fedelmente lo stile de' suoi modelli, nello spirito dei quali egli, che aveva già un proprio stile, non poteva del tutto penetrare, ma cerca di unire con le proprie idee il nuovo e il piacevole che essi gli offrono; l'antico gli dà i motivi, egli determina il modo di applicarli e per mezzo della sua individualità crea da queste parti un tutto: Nè si potrebbe pensare che si comportasse altrimenti di fronte all'arte classica un artista di quel tempo.

Sono alla lor volta in analogia con l'antico le pitture principali nel mezzo delle pareti, non già per la loro forma, ma per il loro argomento e per il carattere che hanno di imitazioni di tavole dipinte. Come sappiamo dalla nota lettera del Bembo, del 19 aprile 1516, le scene furono scelte e determinate, come il resto, dal cardinale stesso. « Ora, ora avendo io scritto fin qui », scrive il Bembo al Bibbiena « m'è sopraggionto Rafaello, credo io, come indovino, che io di lui scrivessi, e dicemi che io aggiunga questo poco: cioè che gli mandiate le altre istorie, che s'hanno a dipignere nella vostra stufetta: cioè la scrittura delle Istorie: perciocchè quelle, che gli mandaste, saranno fornite di dipignere questa settimana ». Da queste parole rileviamo che il cardinale non aveva dato a Raffaello tutte in una volta le indicazioni degli argomenti, ciò che mi sembra di grande impor-

tanza per l'insieme della disposizione delle pitture, le quali, per i loro argomenti, si dividono in due gruppi: il primo che occupa il posto più ragguardevole, cioè le pareti dove stanno le nicchie, comprende cinque scene tutte in relazione fra loro, che trattano la nascita di Venere ed i suoi amori con Adone; il secondo ne comprende tre che hanno per argomento gli amori di Pane e di Vulcano. Ora, secondo una lettera del Bembo del 25 aprile 1516, si doveva porre nello stanzino da bagno un'antica statua di Venere, per la quale però Raffaello non trovò dopo il posto, onde il Bembo prega il Bibbiena di lasciarla a lui. Ciò mi fa pensare che gli argomenti delle scene che si riferiscono alle leggende di Venere fossero scelti in relazione a quella statua e fossero i primi stabiliti dal cardinale, il quale fece poi seguir loro gli altri dietro domanda di Raffaello. E si può ritener probabile, che il cardinale avrebbe scelto anche per le altre scene gli argomenti dalla leggenda di Venere, se fosse stato possibile di mettere nello stanzino la statua della dea, sicchè il tutto sarebbe stato pienamente armonico e in relazione con essa.

Però, per non fermarmi troppo a lungo alle ipotesi, passo a considerare più da vicino il primo gruppo e a ricercare in qual grado esso dipenda dagli scrittori classici. [1]

Nella pittura che sta sulla parete della porta a sinistra di chi entra si vede, come abbiamo detto, Venere che esce dalla spuma del mare ed entra in una conchiglia. Con la mano sinistra spreme l'acqua dai capelli e tiene la destra alzata in atto di stupore. Sulle nuvole che stanno al di sopra di lei è adagiato Urano che, col manto rialzato fin sopra i fianchi, guarda giù sul mare; Saturno si piega contro di lui e gli vibra un colpo di falce contro i genitali. Entrambi portano in capo la corona reale e il primo tiene in mano un fascio di spighe, al cui posto nell'incisione del Piroli ed in quella del Landonio è falsamente posta pure una falce. Il passo che diede occasione a questa rappresentazione è il commento di Servio a Virgilio (V, 801), secondo il quale Venere sorse dalla spuma del mare mescolata con il sangue del membro tagliato di Urano caduto nell'acqua. Non indifferente è in qnesta pittura il motivo dello spremere dei capelli, perchè appunto questo fu, secondo un epigramma di Antipatro Sidonio, [2] il motivo più importante in un quadro di Apelle dello stesso argomento, e ritorna costantemente in tutte le repliche posteriori. Ora non è a dir vero giustificato il voler vedere in questa pittura l'influenza di tale rappresentazione; però il ripetersi in essa di quel motivo principale non si può spiegare in altro modo che ritenendo che l'artista conoscesse la descrizione del quadro d'Apelle e si prefiggesse d'imitarlo.

Segue, come abbiamo veduto, nella parete laterale sinistra, la rappresentazione di Venere che solca con Amore le onde portati da delfini; di tutte le otto composizioni è questa senza dubbio la più fina: mollemente adagiata sul delfino, volgendo il bel dorso allo spettatore, con i capelli e le vesti svolazzanti al vento, la dea è portata velocemente attraverso il mare, sicchè Amore col suo delfino stenta a tenersele al fianco e lo deve aizzare con la frusta e con la voce. [3] Il motivo di Afrodite che attraversa il mare accompagnata da amorini pervenne al Rinascimento dall'antichità e fu molto usato; ciò non di meno rimane a considerarsi se nella letteratura antica non ci sia qualche passo su cui si fondi la nostra rappresentazione. Claudiano (*De nupt. Honor. et Mar.*, 148 e segg.) ce ne dà una descrizione ed in una poesia d'Anacreonte è descritto un disco d'argento in cui è rappresentata Afrodite sulle onde del mare circondata da ninfe e da amorini, tutti portati da delfini, [4] composizione che troviamo in parecchie antiche opere d'arte. Però non mi sembra che da qui sia venuta l'ispirazione alla pittura di cui parliamo, ma che essa sia piuttosto in relazione strettissima con le pitture che seguono, per cui ne ritornerò a parlare più tardi. Tuttavia voglio qui far notare una cosa non priva d'interesse, che cioè il pittore dipinse i delfini come pesci senza squame, con muso, lingua e denti di leone.

La pittura subito appresso ci mostra Venere seduta in un bel paesaggio con gli occhi volti mestamente a terra e la mano appoggiata alla mammella sinistra, attraverso la quale Amore l'ha

[1] Vedi le incisioni: *Peintures du Cabinet de Jules II au Vatican de l'invention de Jules Romain,* recueillée par les PIRANESI et dessinées par THOMAS PIROLI, 1803, e quelle del Landonio che da esse sembrano copiate.

[2] Vedi anche negli epigrammi dell'*Anthologia Palatina,* XVI, 179-182 e OVIDIO, *Amori.* I, 14, 33.

[3] Fu riprodotta in incisione da Marco da Ravenna, BARTSCH, XIV, 324, con qualche mutamento: nell'aria cioè si vedono due iddii dei venti e nel fondo una città con porto.

[4] T. BERGK, *Poëtae lyrici graeci,* p. 832, n. 56.

colpita al cuore con un dardo. Amore le sta accanto appoggiato al suo arco e la guarda furtivamente, mentre essa gli appoggia languidamente il braccio sulla spalla. L'argomento è preso dalle Metamorfosi di Ovidio, lib. X, v. 525-26, ove il poeta, come introduzione alla favola di Adone, ci narra il fatto con le seguenti parole:

namque pharetratus dum dat puer oscula matri,
inscius extanti destrinxit harundine pectus.

Egli continua il racconto dicendo:

capta viri forma non jam Cythereïa curat
litora, non alto repetit Paphon aequore cinctam
piscosamque Gnidon gravidamque Amathunta metallis;
abstinet et caelo: caelo praefertur Adonis.

Con Adone la dea va alla caccia attraverso le selve e, stanca ben presto dell'insolita fatica, siede accanto a lui all'ombra d'un pioppo:

et requievit humo pressitque et gramen et ipsum,
inque sinu juvenis posita cervice reclinis
sic ait, ac mediis interserit oscula verbis (verso 557 e segg.).

In questa posizione sono rappresentati dal pittore nella scena a sinistra nella parete laterale destra, scena che può servire pienamente da illustrazione ai citati versi e che tralasciamo perciò di descrivere; un confronto coi versi di Ovidio mostra che tutte le altre interpretazioni proposte per questa scena, come Venere e Bacco, Venere ed Anchise, Acide e Galatea, Angelica e Medoro, non sieno esatte.

L'affresco dalla parte destra di questa stessa parete è ora distrutto perchè c'è l'armadio; però io credo che una volta vi fosse dipinta *Venere che si estrae una spina dal piede.* [1] Invece di questa scena, nelle incisioni del Piroli e del Landonio vediamo Venere che si slaccia i sandali. Io credo che la ragione sia questa, che il Piroli e, seguendo lui, il Landonio cercarono di sostituire all'affresco perduto alcuna delle copie di Villa Spada che oggi si trovano all'Eremitaggio in Pietroburgo, dove in vero è rappresentata Venere che si slaccia i sandali. Però l'incisione di Marco da Ravenna, che fu senza dubbio eseguita sulle pitture dello stanzino e a cui io propendo a prestare maggior fede, ci mostra Venere in mezzo ad un ridente paesaggio, che, seduta tutta nuda sotto un albero su cui si è posata la di lei colomba, si estrae cautamente uno spino dal piede; qua e là germogliano delle rose e più lontano a destra si vede pascere una lepre. In questa forma la pittura sarebbe anche in relazione con la leggenda di Adone, non già con quella della versione di Ovidio ma con quella che, come il Förster fece notare negli studii sulla Farnesina a proposito di consimili dipinte da B. Peruzzi nel fregio del primo piano di quella villa, proviene da una fonte greca e narra che a Venere, che andava errando dopo la morte di Adone, entrò una spina di rosa nel piede e che con le gocce del suo sangue la dea cambiò le rose da bianche in rosse. Ad ogni modo questa leggenda, come dimostra il fregio del Peruzzi, non era punto sconosciuta a quel tempo. Con essa si chiudono le rappresentazioni della leggenda di Adone, e rimarrebbe soltanto a decidersi la questione, se con la leggenda sia anche in relazione la pittura in cui vedesi Venere che attraversa il mare e se questa non sia anzi ispirata dai versi citati, in cui si dice che Venere, dopo essere stata ferita da Amore, non cercò più, come una volta, Pafo e le isole, e quindi rappresenti una di quelle gite che Venere faceva così spesso prima che s'innamorasse di Adone. Potrebbe ciò essere confermato dal fatto che la pittura si trova prima della scena in cui è dipinto il ferimento della dea. Per tal modo le cinque pitture formerebbero un tutto armonico e sarebbero in relazione con l'antica statua di Venere che si doveva porre nello stanzino.

A questo gruppo se ne contrappone in certo modo un secondo, che consta delle pitture nella parete della finestra rappresentanti gli amori di Pane e di Siringa e di quella sulla parete della porta raffigurante la nascita d'Erittonio.

[1] Incisione di Marco da Ravenna BARTSCH, XIV, 321.

Il campo a destra della finestra è oggi veramente coperto da una tinta bruno-grigia; però non si può dubitare che vi si trovasse la scena riprodotta dal Piroli e dal Landonio, cioè la *Lotta fra Pane e Amore.* Questa avviene in un paesaggio che sul dinanzi del fondo è limitato a destra da un albero a cui Amore ha appeso la sua faretra. I due lottatori si tengono strettamente avvinghiati e Amore, con una astuzia da lottatore ben nota ha stretto fortemente la gamba di Pane con la propria, ciò che ci toglie ogni dubbio sull'esito della lotta: vincerà Amore, e ce lo dice anche il suo viso sorridente, mentre in quello di Pane si leggono lo sforzo e la disperazione. L'arte moderna non ha trattato spesso questo soggetto; oltre a questa pittura io non conosco che l'affresco di Annibale Carracci nel palazzo Farnese, in cui però Pane è già abbattuto. Invece nell'arte antica era molto usato, come lo mostrano le pitture murali e numerosi lavori di arti minori.[1] Fra gli scrittori troviamo di nuovo notizia di una lotta fra Pane e Amore solamente in Servio nel commentario a Virgilio, Bucol. II, 31, ove dice: *Hic, quia totius naturae deus est, a poetis fingitur cum Amore luctatus et ab eo victus, quia, ut legimus, omnia vincit Amor, ergo Pan secundum fabulas amasse Syringa nympham dicitur: quam cum sequeretur, illa implorato Terrae auxilio in calamum conversa est, quem Pan ad solacium amoris incidit et sibi fistulam fecit.* Che questo sia il passo da cui è ispirata la nostra pittura, è già dimostrato dalla circostanza che nel campo sinistro della stessa parete è dipinto *Pane che sorprende Siringa.* La ninfa siede su di un sasso all'ombra di un albero con una veste che le cinge soltanto i fianchi e si pettina la lunga chioma, mentre Pane, mezzo nascosto dalle foglie di un cespuglio, stende cupidamente la mano verso di lei per afferrarla. Tanto nell'originale quanto nell'incisione di Marcantonio [2] egli è itifallico; nei fogli ritoccati dal Villamena, nel Piroli e nel Landonio ha invece il membro coperto di foglie.

L'ultima di queste scene rappresenta Vulcano che lotta con Minerva ma, non potendo sopraffarla, feconda la terra che partorisce Erittonio. Egli ha preso la dea per le braccia, ma essa sdegnata si piega all'indietro e si svincola dalle sue mani. Fra le gambe di Vulcano s'apre la terra e fra le zolle si vede apparire la testa di un bambino, Erittonio. Forse anche per questa scena l'ispirazione venne da Servio (Comm. a Vergilio, *Georg.*, I, 205). L'affresco, intorno al cui autore ritornerò a parlare in seguito, non è della stessa mano che ha dipinto gli altri; tanto nell'esecuzione che nella composizione si dimostra di molto più debole e sembra dipinto dopo tutti gli altri. Per quanto io so, quest'argomento non fu trattato una seconda volta nell'arte italiana; che esso sia stato scelto qui si può spiegare con l'intenzione di dimostrare che, come contrapposto a tutte le scene in cui è espressa la potenza irresistibile dell'amore cui soggiacciono tutti, e la dea stessa dell'amore e il semianimalesco Pane e gli animali, Atena sola non soggiacque ad Amore.

Antiche per la forma, erotiche per il contenuto, le pitture della stanzino sono un monumento caratteristico del loro committente, che accanto a Giulio de' Medici fu il personaggio principale alla corte di Leone X. Molto somigliante al papa, suo amico di gioventù, fu come lui un uomo di mondo che, ad onta della sua leggerezza di sentimento che talora gli fece rappresentare in modo compromettente la parte di uomo allegro, pure, a quanto sembra, nutriva un interesse abbastanza grande per l'arte e specialmente per la letteratura antica. Spesso si accusò di frivolezza questo cardinale che, nel Vaticano, fece ornare il suo stanzino da bagno con scene pagane così poco convenienti ad un principe della Chiesa; ma nel far ciò non lo si seppe giudicare alla stregua del tempo in cui visse. Alla corte di Leone X, dove il paganesimo risorto faceva quasi dimenticare il cristianesimo, non era che il puro e profondo compiacimento che si provava per la grazia animatrice della mitologia greca, che destava in tutti il desiderio di circondarsi stabilmente delle sue graziose figure. Per questo rispetto non c'è nulla di più caratteristico della lettera che il cardinale Giulio de' Medici, che fu poi papa Clemente VII, scriveva a Mario Maffei a proposito della scelta delle storie per la Villa Madama; « Quanto alle storie e fabule piacemi siano cose varie. Le cose di Ovidio di che vostra paternità mi scrive, mi vanno a gusto; però veda di eleggerne le belle il

[1] Vedi O. Bie, *Ringkampf des Pan und Eros* nell'*Jahrbuch des deutsch. arch. Instit. in Athen*, 1889.

[2] Bartsch, XIV, 325.

che a lei rimetto. Cose uscure come ho detto non voglio, ma varie sì et scelte. Le cose del testamento vecchio — aggiunge egli ironicamente — bastino alla loggia di N. S. [1]

Quanto poi all'imitazione delle forme antiche, essa proviene pure dallo spirito generale del tempo. Le terme di Tito erano state aperte allora e formavano l'oggetto dei più accurati studi, non solo degli eruditi, ma anche di tutti gli artisti, che consideravano quasi come una rivelazione dell'arte le novità che in quei sotterranei si offrivano ai loro sguardi. Perciò nulla di più naturale che al cardinale committente, che apparteneva senz'altro ai più entusiastici fautori dell'antichità, venisse il pensiero di possedere alcunchè di simile, ed all'artista quello di eseguirlo. È noto che Raffaello era alla testa di tutti quelli che s'erano dedicati allo studio dell' antico, a cui egli eccitava con ardore anche i suoi scolari. Fino allora aveva esercitato il suo impero sugli artisti soltanto la plastica antica; nelle terme di Tito s' imparò a conoscere le pitture e i grotteschi e vi si rivolse l'interesse generale. Lo stanzino da bagno ne doveva essere il primo prodotto, e come tale esso si avvicina a' suoi modelli molto più che le Loggie, per le quali furono bensì egualmente forniti dalle terme i motivi, ma nel determinarli e nell'applicarli il grande genio decorativo di Giovanni da Udine fece una creazione di gran lunga più indipendente.

A questo punto sarà conveniente di determinare con precisione il tempo in cui lo stanzino fu eseguito. Dalla lettera già citata del Bembo, scritta il 19 aprile 1516, sappiamo che allora ne era terminata una parte; esso fu finito del tutto nei mesi di maggio e giugno dello stesso anno, giacchè in una seconda lettera del Bembo, del 6 maggio 1516, è scritto: « la stufetta si va fornendo: e veramente sarà molto bella »; e in quella del 20 giugno: « la loggia, la stufetta ecc. sono fornite. »

Che il grande artista, carico di commissioni, abbia potuto accettare un lavoro così secondario e per giunta da un privato, si capisce pensando alle relazioni d' amicizia ch' egli ebbe col cardinale; inoltre egli aveva già istruito tanto i suoi allievi, che l'esecuzione del lavoro non doveva essergli molto difficile. In tutta la descrizione delle pitture ho taciuto con intenzione il nome dell'artista che le ha eseguite, perchè m'importava di determinare la sua personalità con una ricerca più accurata. I più serii ricercatori asserirono sempre che a Raffaello non si può attribuire che l'invenzione di tutto l'insieme, giacchè l'esecuzione spesso impacciata, talora anzi disadatta esclude già da bel principio che si possa pensare ad un lavoro di sua mano. Perciò le pitture si ascrissero al più eccellente de' suoi scolari, Giulio Romano, del cui aiuto Raffaello a quel tempo s'era già grandemente servito nel dipingere la Stanza dell' Incendio e quindi gli si attribuirono anche alcune composizioni che più si avvicinano allo stile del maestro. Se noi le esaminiamo rispetto alla loro forma, non si può dubitare che tutto, meno la scena di Vulcano e Minerva, sia veramente della mano di Giulio. Le figure corte e tozze, di complessione alquanto robusta, il tono rossiccio delle carni, le teste pesanti dalla fronte alta e con gli occhi solo lievemente accennati, i nasi schiacciati, le linee della bocca che somigliano a due ∽ riuniti e l'orecchio carnoso; infine le braccia rotonde e alquanto corte, le mani con le palme aperte e i pollici staccati, la posizione di Saturno e di Urano che giacciono sulle nubi, sono indizi del modo di disegnare di quell'artista che ebbe questi tratti caratteristici dal suo primo lavoro fino all'ultimo. Quanto vi sia di suo anche nella composizione, si può dedurre confrontando la posizione di Saturno e Urano sulle nuvole con altre sue opere posteriori, per esempio con il quadro rappresentante la *Lapidazione di san Stefano* nella chiesa di S. Stefano a Genova, in cui si vedono in alto sulle nuvole Cristo e il Dio Padre, nonchè la Trinità che si vede nell'alto del *Ritrovamento della croce* nella chiesa di Sant'Andrea in Mantova, il cui cartone fu da lui disegnato. Se adunque nel giudicare di tal cosa si vuol porre un limite ragionevole all' influenza esercitata su noi dall'impressione generale, non si potrà far a meno di convincersi che nelle pitture Giulio abbia avuto la parte principale. Però, quanto alla composizione in generale, essa mi sembra rivelare una mano troppo esercitata per poterla attribuire incondizionatamente a quell'artista che allora contava al massimo 24 anni. Senonchè in questa questione le opinioni rimarranno sempre diverse, giacchè, almeno fino ad oggi, non si conosce ancora alcun disegno, che possa considerarsi come abbozzo originale delle nostre pitture. Quelli che finora si ritennero come schizzi sono: Un disegno a matita rossa per la scena di *Ve-*

[1] Vedi il documento pubblicato in questo *Archivio*, anno II, fasc. III-IV, pag. 158.

nere e Adone nella collezione Albertina in Vienna (PASSAVANT n. 213), che mi sembra eseguito sull'incisione di Marcantonio (BARTSCH, XIV, 405), a giudicare dalla particolarità della corona di foglie sul capo di Adone e dal fogliame accennato sotto la sua gamba destra, che manca nell'originale. Ma se anche si volesse prescindere da questa analogia, il disegno non potrebbe essere un abbozzo già per il motivo che esso s'accorda con l'affresco fin ne' suoi più minuti particolari. Della stessa mano mi sembrano un secondo disegno a matita rossa nella stessa collezione rappresentante *Venere ferita* (PASSAVANT, n. 212) ed un terzo della *Nascita di Venere* in Monaco (PASSAVANT, n. 274), che, per gli stessi motivi esposti parlando del primo, si dimostrano copie. Quanto poi al cartone disegnato a carbone con la testa di Venere e la mano sinistra di Adone, pure nell'Albertina, esso è bensì di mano di Giulio Romano, ma, come lo dimostra già la sua grandezza, non servì per gli affreschi dello stanzino, ma per le loro riproduzioni nella Villa Spada.

Tuttavia anche nel nostro caso, come per tutte le opere posteriori di Raffaello, sarà il più giusto di tutto ritenere che il maestro fece soltanto gli schizzi e veramente, come molto spesso, in formato piccolissimo; che poi li chiarì e spiegò a voce agli scolari, dopo di che questi, seguendo gli schizzi, disegnarono il cartone nella voluta grandezza e su questo, riveduto da Raffaelo, eseguirono le pitture. Così anche avviene che l'individualità dello scolaro si manifesta or più or meno secondo che egli nell'esecuzione è stato abbandonato più o meno a se stesso; e tanto più in questo stanzino in cui, già per la minore importanza del lavoro, fu lasciata a Giulio maggiore libertà. Assoluta libertà ebbe egli naturalmente nei particolari della decorazione, fra i quali pongo anche il rilievo con la testa di satiro, da cui una volta scorreva l'acqua, giacchè esso porta così manifestamente l'impronta della sua mano, che non può esser stato disegnato che da lui.

Di tutte le scene è però da eccettuarsi, come abbiamo già detto, quella della *Nascita di Erittonio* che, fiacca e dura nella composizione, mostra anche nell'esecuzione un'altra mano. Già il Förster [1] osservò che non poteva essere nè di Giulio Romano nè di Raffaello. Se noi ne esaminiamo le forme, vi notiamo i seguenti tratti caratteristici: le figure sono più alte e più svelte, hanno la testa più piccola e le gambe piegate, e in esse si può distinguere nettamente il giuoco delle ossa. Minerva, in opposizione alla direzione generale del suo movimento, volge le spalle quasi interamente allo spettatore; gli avambracci tendono a star uniti al corpo, le spalle sono alzate, la cintura della veste molto alta, le pieghe si alternano ondeggiando a campana. Vi si riconosce subito una stretta analogia con le figure delle arcate V-VII delle Loggie, la cui esecuzione non solo, ma anche la composizione io ascrivo a Francesco Penni, riservandomi naturalmente di provarlo in altro luogo. Come egli abbia preso parte alle nostre pitture, non è difficile a spiegare, giacchè, avendo Giulio Romano sostituito Raffaello, il Penni sostituì Giulio Romano in tutte le opere in cui lavoravano insieme. Qui il Penni ebbe l'incarico di dipingere l'ultima storia, probabilmente quando lavori più importanti richiedevano la presenza di Giulio, ed anzi gli fu lasciata anche la composizione.

Venendo finalmente a parlare della tecnica di queste pitture, esse mi sembrano dipinte a fresco, sebbene non mi sia stato possibile di esaminarle più da vicino; perciò non posso nemmeno dire, se non sieno state ridipinte a tempera.

Lo stanzino da bagno del cardinal Bibbiena è dunque a considerarsi, quanto all'esecuzione, come lavoro di Giulio Romano, quanto a invenzione come opera di Raffaello. Compiuto nel 1516, in un tempo in cui il suo committente era il personaggio più importante alla corte di Leone X, è un eloquente documento del suo carattere mondano congiunto a tendenze letterarie; è una delle più antiche creazioni di Raffaello ispirate alle antiche leggende degli dei, fatta come tutte le altre di questo ciclo per un privato, e mostra già quella fina e giusta concezione dell'eterna bellezza che si trova nelle cose, per cui le scene destano nello spettatore lo stesso sentimento che nella lettura delle favole di Ovidio, fanno dimenticare il fuggevole presente.

HERMANN DOLLMAYR.

[1] Geschicte der italien: Malerei, II. 160.

LA PITTURA BOLOGNESE NEL SECOLO XV



OLOGNA nel Rinascimento non ha una propria, varia e ricca fioritura artistica come tante altre città italiane. La nuova luce dell'arte sfolgoreggia dalle sculture di Jacopo della Quercia, illumina i lettori e gli scolari dello studio bolognese nei bassorilievi di Jacobello e Pier Paolo delle Masegne; ma i Bolognesi non aprono gli occhi alla luce. Vero bacino dell'Emilia e delle Romagne, Bologna nel secolo XV riceve le onde rinnovatrici dai vicini paesi, ma l'arte rimane intorpidita, immobile. I Ferraresi fantastici e rudi vanno a lei, e la conquistano: va Galasso *ferrariensis ingeniosus juvenis*, e vi dimora stabilmente; va il burbero Francesco del Cossa, e v'imprime figure piene di forza; va Ercole Roberti, e vi reca la sua foga drammatica; va il Costa e domina nello studio stesso del Francia. Le costruzioni di Giovanni II Bentivoglio, e quell'ardore che invase i cittadini bolognesi di rifare, di parare a festa chiese e palazzi verso lo scorcio del secolo XV, avevano richiamato i Ferraresi a Bologna in cerca di mecenati e di fortuna. Di più le amichevoli relazioni dei due Stati, il parentado di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio, favorirono la migrazione dei pittori ferraresi, in troppo gran numero a Ferrara. Le condizioni dell'arte bolognese erano infine così povere da lasciar scorgere facile la conquista del campo pittorico ai vicini maestri, vissuti nella floridezza dell'arte, presso la corte estense; che avevano veduto gli entusiasmi di Leonello, la magnificenza di Borso, le smanie edilizie di Ercole I d'Este. Dagli altri paesi d'Italia, qualche artista segnalato inviò dipinti a Bologna, ma non vi tenne stabile dimora; e meno Antonio e Bartolomeo Vivarini, che eseguirono a Venezia nel 1450, per la bolognese Certosa, una gran tavola a scompartimenti, ora nella Pinacoteca, altri pittori forestieri rinomati, solo nei primi anni del secolo XVI, dipinsero per Bologna. Allora Filippino Lippi ornò di un'ancona un altare in S. Domenico; il nobile Gio. Antonio Boltraffio ritrasse Giovanni II Bentivoglio, e dipinse la madonna di casa Casio, ora al Louvre; Raffaello colorì un *presepio* per il Bentivoglio;[1] il Perugino vi portò la celebrata pala d'altare, ora nella pinacoteca di Bologna; e vi operarono Zanobi di Migliore fiorentino e i figli Bartolomeo e Zanobi *junior*.

Quanto resta oggidì dell'arte bolognese del quattrocento, prima del Francia, se si eccettuino le tavole di Marco Zoppo, merita appena uno sguardo. Passano innanzi gli artisti cantati da Gio. Filotteo Achillini nel *Viridario*, come una fuga d'ombre.[2] Ci resta di Antonio da Creval-

[1] Secondo il GOZZADINI (*Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna, 1839), Raffaello colorì in una tavola un presepio pel Bentivoglio, e Giovanni Boltraffio un ritratto, che si conservò sino ai primi anni del nostro secolo nella quadreria Ercolani.

[2] Ricordiamo qui alcuni artisti citati dall'Achillini e

core, ricordato da quel poeta come Zeusi dell'età sua, un mediocre quadretto nella galleria di Berlino, rappresentante una *Sacra Famiglia*, ove si dimostra sotto l'influsso della scuola di Verona, specialmente di Liberale; ci restano pure alcuni quadri di Michele Lambertini, deboli cose di artista in ritardo, di un trecentista senz'anima perduto nel quattrocento. Tali si dimostrano i quadri di lui esistenti nelle pinacoteche di Bologna e Venezia; e il quadro a caselle eseguito per commissione di Gurone Maria d'Este, abbate commendatario della Pomposa, che si vede nella badia di Nonantola. In quest'ultimo quadro, a tutta prima, nella soave testa della Vergine, nella dolce espressione dell'Arcangelo Gabriele, nel S. Genesio, che ricorda un tipo abituale del Pisanello, si scorgono accenni a maniera più ariosa; ma a chi attentamente osservi queste figure, non tarderà ad accorgersi che furono posteriormente rifatte. Le leggi della prospettiva sono ignote al Lambertini: fa le mani senza nodi, sotto agli occhi delle sue figure mette grossi sacchi lagrimatori, e mostra un grandissimo stento e povertà d'invenzione e di mezzi.

Nello stesso infimo grado artistico, stanno altri pittori forestieri e bolognesi del quattrocento. [1] Tozzo e deforme è Francesco de' Pelosii veneto, grottesco è Giovanni di Jacopo Martorello lom-

da Gio. Antonio Bumaldo. Di Severo pittore così discorre a pag. 242, il Bumaldo: « 1460. Severum quendam sub hac tempora Pictorem Bononiensem invenio scriptis tantum relatum, illius tamen opera depicta severioris parce manu obtruncata conijcio, aut saltem obliviosae obscuritatis sub velo latitantia, cum nihil suo nomine adhuc aspexerim. » Sotto la data del 1470, il Bumaldo riporta i seguenti versi dell'Achillini:

« Gio. Antonio dissegna e col colore
Adorna vago i suoi dissegni tutti,
Fatto si è Cesar tanto di valore
Che al paragone ha suoi lavor condutti
. . . .
Giacopo, Claudio, col Bettin qui conio &c
Li duoi Baroni son de' rari al mondo
Anchise col disegno ha giuste forme &c. »

Sotto la data del 1490, questi altri versi:

« Nella sculptura un ci è, ch'ogni altro excelle
D'ogni rilievo, tondo, mezzo o basso
. . . .
Gio. Francesco è costui, &c »

Sotto la stessa data:

« Antonio Piffar ci è, qual è Divino
Col suo dissegno &c
Il non si dee tacer qui Gavardino
Che di tant'arti s'orna il Giovinetto
Col suo rilievo e col dolce bollino &c.

Sotto la data del 1495:

Mattheus Gemmarum effigiator Daedaleus, de quo Achill. in *Virid.*

Un altro ci è, che pur nel mondo è raro
Intaglia corniole, e Calcedoni
Tenuto ogni suo taglio è molto caro
Perchè stà con gli antiqui paragoni
Questo è Mattheo nell'arte sì preclaro

huius memini vidisse pluribus ab hinc annis ne nonnullas gemmas varijs characterizatas animaculis pulcherrimis, ostensas ab amico charissimo antiquitatum studiosissimo D. Bartol. Rov. mut. inter quā plures alias aliorum artificum, &c.

Sotto la data 1508, riporta questi versi dell'Achillini:

Che dirò di Vincenzo, che in scoltura
Fa cose da stupirne la natura?

[1] I ricercatori d'archivi hanno accresciuto l'elenco conosciuto fin qui de' pittori bolognesi nel secolo XV. Dal GUALANDI (*Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti*, Serie I, 1840 e Serie III, 1842, Bologna) trovasi più volte ricordato, dal 1459 al 1495, Tommaso di Alberto Garelli, pittore di baldacchini, stendardi, bandiere, pallii pel comune di Bologna. Nel Gualandi trovasi anche il testamento di mº Pietro, *quondam* Giovanni Lianori pittore, sotto la data 19 Settembre 1460. Il Malvasia ricorda di Pietro de' Lianori pitture con le date 1415, 1442, 1446. — Il Filangieri (*Di un dipinto finora attribuito ad Antonio Solario, detto lo Zingaro.* Archivio storico per le provincie napoletane. IX, 1, 1884, Napoli) dimostrò che un quadro della Galleria nazionale di Napoli non è del Solario, ma di Antonio Rimpacta bolognese, che lo eseguì intorno il 1510, e fu pagato nell'anno 1511 (secondo la stima di due pittori, l'uno eletto dal Convento, l'altro da lui stesso, e questi fu Antonio de Manfreda *de bononia pictor*, ancora sconosciuto). — Non conviene dimenticare fra i pittori bolognesi, di cui oggi si hanno scarse notizie, Giacomo Ripanda, ricordato dal Volterrano nella sua Antropologia, come disegnatore dei bassorilievi della colonna Traiana. Il Ricci nella *Guida di Bologna* accenna ad un Giacomino di Tommaso, a Cristoforo, cui il D'Agincourt aggiunge erroneamente il cognome di Ortali (1456), a Giovanni di Pietro dei Faloppi (1440), a Giovanni di Nicola (1454) a Antonio di Giovanni veneziano, dimorante in Bologna (1454), a Bartolomeo (1454). — In una pubblicazione di Guerrini e Corrado Ricci, parlasi pure di uno Zoppo pittore, da non confondersi con Marco Zoppo. È più verosimile che fosse Paolo da Brescia o Paolo Zoppo, seguace dei Bellini, che fu anche a Ferrara, per ornare i camerini di Lucrezia Borgia, nel 1505.

bardo, le cui figure hanno contorsioni e smorfie spaventevoli, e ora sembrano apparizioni di spettri, ora di maniaci furenti. Pietro de' Lianori è materiale ed arcaico; Gian Francesco da Rimini è debole; Antonio Bartolomeo Maineri, che si firma in un quadro rappresentante *il Martirio di S. Sebastiano:* ANTONII BARTH | OLOMEI MAINE | RII BONONIESIS | OPVS·I·CCCC 9111, si rivela un tristissimo artista, al paragone del Costa e del Francia che a' suoi giorni regnavano a Bologna, incerto ancora delle leggi prospettiche, povero e scuro di colore, esagerato come un barocco nel segnare le vene, come enormi cordoni metallici stesi sotto alle carni.



TAV. I. — SAN GIROLAMO DI MARCO ZOPPO
(Collezione Frizzoni in Milano)

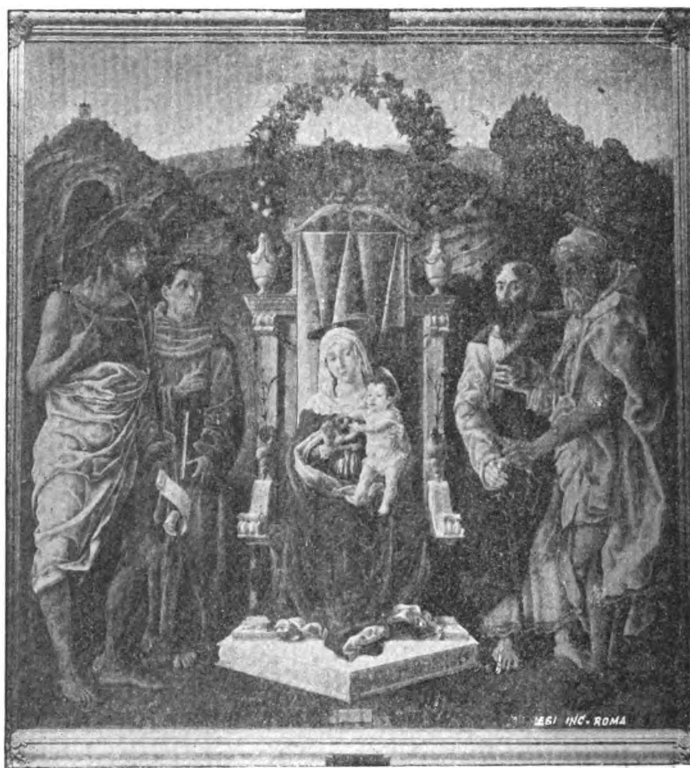
Un solo pittore, Michele Mattei [1] da molti confuso col Lambertini, segna il periodo di transizione dalle forme antiquate e materiali de' suoi contemporanei all'arte dello Zoppo; benchè non precorra di molto lo Zoppo, come potrebbe supporsi esaminando lo stile de' suoi dipinti. Conservasi di lui, al Museo Civico di Bologna, una tavola a caselle (n. 194), in cui mentre si scorgono, ad esempio, ne' panni, intorno al ginocchio delle figure, pieghe in giro, come diramantisi da un

[1] Di MICHELE MATTEI leggesi nella *Minervalia Bonon. Civium Anademata, seu Bibliotheca Bononiensis* (Bononiae, 1641), a pag. 241:

1440. Michael Matthei Pictor non incelebris; e cuius prodiere pennicillo plura non indecora; inter quae vidémus Altare DD. de Arengheria in D. Martini Maioris Basilica ex postremis illius laboribus de anno 1469 atqui porticum fere integram Ecclesiae S. Matthei in foro Piscario ex primis anno 1444 &.

Che Michele Mattei sia di Bergamo, lo dice Corrado Ricci nella sua *Guida di Bologna*.

centro, altre pieghe si vedono a mo' di nervature, come usò poi Marco Zoppo. In santo Stefano a Bologna, nella sala della *Compagnia dei Lombardi*, trovasi pure di lui una tela del 1466, sulla quale è figurata la Vergine in trono con Gesù, fra i Ss. Petronio, Pietro, Giorgio e Niccolò da Bari. Essa è attribuita a Michele Lambertini, ma senza dubbio è di Michele Mattei, dello stesso che dipinse la tavola del Museo Civico, di caratteri stilistici identici. Michele Mattei era di Bergamo, bolognese invece era Michele Lambertini. Vi è un altro dipinto, che ci lascia con tanta sicurezza affermare di Michele Mattei i due quadri suindicati, ed è quello presso il cav. Santini a Ferrara, proveniente dalla raccolta Aventi, con la scritta MICHAEL · MATEI · P. — Rappresenta Dio Padre in alto, eminente tra la Vergine, e il divin Figlio che la incorona. Esso è alquanto anteriore agli altri due quadri, ma ne ha tutti i caratteri proprii d'un artista che può conside-



Tav. 2. — MADONNA E SANTI DI MARCO ZOPPO

(R. Galleria di Berlino)

rarsi come un termine medio fra i seguaci, i continuatori della tradizione di Lippo Dalmasio, e Marco Zoppo.

Marco Zoppo fu fatto discendere dagli storici bolognesi da Lippo Dalmasio, ma, come argutamente è stato considerato, la storia della pittura bolognese sino ai nostri giorni fu scritta sopra una specie di albero genealogico, che da Franco bolognese di ramo in ramo metteva capo ai fratelli Gandolfi. Del resto Marco Zoppo fiorì qualche decade dopo che Lippo Dalmasio coloriva le sue Madonne, e tanto in una tavoletta della Galleria Manfrin di Venezia, come in altra presso il principe Girolamo Napoleone, si sottoscriveva *Zoppo di Squarcione*. Non v'è alcuna opera dello Zoppo, che manifesti qualche influsso, anche lieve, esercitato sulla sua educazione da Lippo Dalmasio. Egli è un pittore non di prim'ordine, ma ligio profondamente alla riformatrice scuola di Padova.

Al Collegio di Spagna in Bologna, si vede una delle prime opere eseguite da Marco Zoppo,

una tavola a caselle segnata OPERA DEL ZOPPO · DA BOLOGNA. La Vergine nel mezzo, san Giovanni Evangelista e san Girolamo a destra, sant'Andrea e sant'Agostino a sinistra. Fra le cuspidi ad intaglio, sugli archi delle tre caselle principali, entro a circoli, Dio Padre, l'arcangelo Gabriele e l'Annunciata. Nelle gugliette laterali, piccole figure di santi; così nei pilastrini della predella, che reca negli scompartimenti principali le rappresentazioni del *Presepio* e degli *Apostoli nel mare di Genezareth*. Le figure hanno fronti prominenti, lungo e quadrato il mento, le carni di un color mattone chiaro: quelle viste di profilo, hanno l'angolo occipitale assai pronunciato. Le mani sono aperte come zampa di volatile, e terminano assottigliate: non vi mancano che gli unghioni. Le pieghe hanno addentramenti così profondi e tali spezzature da dar loro la forma di



Tav. 3. — LA DEPOSIZIONE DI CRISTO DI MARCO ZOPPO

(Galleria Nazionale di Londra)

nervature staccate dai manti e dalle vesti: terminano con un ghirigoro di curve, formanti nel loro incontro come tanti occhielli. Nel fondo della predella, vedonsi piani rotondeggianti, ricolmi, limitati da roccie rossiccie, che sembrano fasci ricurvi. In conclusione, il pittore dimostra d'essere alquanto padrone della tecnica, ma cade talora in grossolani errori di forma, e ha debole il sentimento della bellezza. Basti osservare la piccola Madonna nella *Natività* della predella, con quegli scarsi capelli che le solcano la fronte e con quell'enorme mento quadrato per comprendere che Marco Zoppo era artista assai materiale e senz'idealità. Col tempo però il pittore si modificò alquanto, come si può giudicare anche da altri quadri di lui esistenti a Bologna, non tutti assegnati allo Zoppo, benchè con tutta probabilità gli appartengano.

L'ancona d'incognito autore, che si vede nel Museo Civico di Bologna, nella stanza de' libri

corali, è probabile opera dello Zoppo. Nel mezzo vedesi la Vergine che adora il bambino steso a terra, i santi Antonio Abbate a destra e Bernardino a sinistra. Ne' pilastrini che limitano il quadro, quattro figure di santi per ogni lato; nella cimasa, Dio Padre e due angioli; nella predella, i fatti della vita di san Bernardino. Vi sono nel quadro i caratteri del dipinto del collegio di Spagna, ma migliorati: le mani ad esempio sono assai meglio disegnate e le pieghe più semplici. Ma v' è lo stesso colorito e lo stesso fondo nelle due predelle, cioè altipiani e scogli arcuati di pietra. Un disegno, che ricorda la Madonna di quest' ancona, quantunque essa si presenti rivolta in senso opposto, è quello che, sotto il nome erroneo di Mantegna, si vede nella R. galleria degli Uffizi. Gli scogli ad arco, caratteristici dell' autore, si vedono in una piccola tavoletta della collezione Frizzoni a Milano rappresentante san Girolamo che si batte il petto con un sasso, segnato MARCO ZOPPO PINXIT (tav. 1). Così pure si riscontrano nel capolavoro del maestro, già indicato dal Vasari come esistente a Pesaro, ora nella R. galleria di Berlino (tav. 2). Due parti della predella del mirabile quadro erano a Gubbio nella collezione del Conte U. Beni. Il quadro porta scritto in un cartello MARCO ZOPPO DA BOLO | GNA PINSIT MCCCCLXXI | Ī VINEXA. Un altro esempio delle forme aggranchiate dello Zoppo si ha nella *Deposizione di Cristo* nel sarcofago, ora nella galleria nazionale di Londra (tav. 3).

Nella galleria di Bologna sono assegnati allo Zoppo due quadri, che non ricordano in alcun modo il suo stile: l' uno rappresenta la Madonna col putto, nel mezzo; i santi Agostino e Gio. Battista, ai lati; l' *Incoronazione della Vergine*, ma d' altra mano, nella cimasa. Nel colore velato e fosco, nel disegno aggraziato di fiorentino, nella modellatura a piani più semplici, non rammenta nè lo Zoppo, nè la Scuola bolognese. L' altro quadro, rappresentante una sant' Apollonia (n. 352), a tempera, era già nella chiesa di S. Giuseppe de' Capuccini fuori di porta Saragozza. È probabile che fosse un gonfalone, perchè l' immagine della santa sta entro a una riquadratura dipinta, in cui si vedono piccole storiette; ma nulla mostra i caratteri di Marco Zoppo, mentre tutto concorre a farvi riconoscere la scuola ferrarese.

Accanto alla forte natura dei ferraresi, Marco Zoppo è d' una grande inferiorità; ma al confronto de' bolognesi suoi contemporanei, grandeggia con la sua scontorta figura. Il suo nome può essere ricordato con onore, per essere stato il primo fra i bolognesi a sentire l' arte rinascente, a romperla con le forme rituali per seguire la grande scuola di Padova; ma di quella scuola egli ha più i difetti che le virtù; ha la grammatica artistica, non la vita che irruppe nelle opere di altri suoi condiscepoli, non il sentimento profondo dell' antichità classica che ravvivò le creazioni di altri adepti dello Squarcione. Nel passato Marco Zoppo fu celebre specialmente come maestro del Francia, ma oggi più niuno riconosce tale sua paternità artistica.

È supposto che il soprannome di Francia, gli venga da quello del maestro suo, orafo di cui non rimane ricordo. Ci accadde di trovare un documento del 1484, in cui la duchessa Eleonora d' Aragona, scrivendo a Bartolomeo de' Cavalieri, oratore estense in Napoli, gli raccomandava di mettere, all' occorrenza, sossopra tutta Napoli, affine di trovare un orefice valente nel fare catene collari e fornimenti da cintura; e lo pregava a consigliarsi col conte di Maddaloni e col vecchio maestro *Franzè orefice digno* Era questo il maestro del Francia, rifugiatosi in età avanzata alla corte aragonese? Tanto non è dato affermare per ora; ma certo il Raibolini, come tanti altri maestri del secolo xv, fu iniziato nell' arte dell' oreficeria prima che nella pittura. [1] Dell' orafo si mostrano due cosidette *Paci* nella Pinacoteca di Bologna, [2] e sono più propriamente due anconette o *Maiestati*, come solevansi chiamare nel quattrocento quelle immagini sacre, vuoi d' argento vuoi

[1] Iacopo Alessandro Calvi, nelle *Memorie della vita e delle opere di Francesco Raibolini detto il Francia pittore bolognese* (Bologna, 1812), nota che il Francia si trova matricolato nell'arte degli orefici li 10 settembre 1482, e che fu eletto massaro di quell'arte nell'anno 1483: dignità quella che non era concessa, secondo gli statuti, ad artefice di età minore a trent'anni.

[2] Vuolsi che una delle cosidette Paci fosse eseguita per le nozze di una Bentivoglio con uno Sforza; l'altra per le nozze di Bartolomeo Felicini con Dorotea di Antonio Ringhieri. Ad un'altra pace del Francia accenna il Gozzadini, fondandosi su una notizia desunta dall'annalista Negri (1496), là ove dice: « Vincenzo Budrioli, « a nome del Bentivoglio, presentò lo Sforza (*Giovanni « Sforza nel 1491*) d'una pace d'argento eseguita da « quel peregrino ingegno di Francesco Francia. »

di pittura o scultura, le quali erano date a corredo delle novelle spose, e recavano gli stemmi dei coniugi. L' una delle anconette appartiene al primo periodo dell' artista, l' altra con l' effigie del Redentore, con manto a pieghe multiple, dev'essere del tempo più avanzato. Sono le sole due opere che restino dell'orafo; chè i vasellami apparecchiati per le sfarzose nozze d'Annibale, primogenito di Giovanni II Bentivoglio, con Lucrezia d'Este, vantati dal Salimbeni nel suo *Epitalamio* [1] andarono probabilmente rifusi. E simile sorte ebbero le catene d'oro, a cuori e a tronchi, eseguite nel 1485 per Ercole I d'Este; [2] e gli altri lavori che l'attivissimo artista avrà compiuto lungo la vita.

Dedito all'oreficeria, Francesco Raibolini detto il Francia, dovette anche dar saggio di sè nell'arte plastica. Gli fu attribuito il bassorilievo marmoreo con l'effigie di Giovanni II Bentivoglio, esistente nella cappella bentivolesca in S. Giacomo Maggiore in Bologna, anche recentemente da Aloïss Heiss e da altri; ma il bassorilievo reca una scritta che mette in dubbio esserne autore il Francia:

« 1497 · Antonius Bal · Annum agens XVIII »

Più sicuramente, per la simiglianza coi ritratti dipinti dal Francia, e in ispecial modo con quello di Evangelista Scappi nella *Tribuna* di Firenze, gli è attribuito un busto di gentiluomo bolognese, acquistato nel 1876 per la direzione della galleria di Berlino in Bologna, e proveniente dal palazzo Pepoli. « Il tranquillo carattere della figura, » come osservano gli illustratori della plastica del Rinascimento della Galleria berlinese, « la bocca severamente chiusa, la regolare disposizione della capigliatura, concordano co' ritratti dipinti dal maestro. »

La finezza dell' orafo si manifesta nelle prime pitture del Francia. [3] Il Vasari racconta che assai tardi, a quarant' anni, egli si applicò a dipingere; e designa l' ancona de' Felicini come la prima opera di lui. Lasciando anche da parte il fatto che questa portava la data del 1494, e non l' altra del 1490 affermata dal Vasari, riesce chiaro che nella tavola non si manifesta un esordiente, bensì un provetto maestro, padrone d'ogni segreto della tecnica. Nel 1490 il Francia teneva bottega, e quest' era affollata di giovani desiderosi di dedicarsi alle arti, fra cui va annoverato Timoteo della Vite, venuto da Urbino per ricevere gl' insegnamenti del maestro bolognese. Fattogli compiere un tirocinio, questi, l' anno seguente, in un libriccino di note, scriveva: *Timoteo Vite da Urbino... vole fare il pictore, e però posto su lo salone co' gli altri discepoli.* Nel tempo

[1] Il SALIMBENI nell' *Epitalamio nelle pompe nuziali di Annibale Bentivoglio*, impresso in Bologna nel 1487, così scrive del Francia:

« Ma fra gli Orafi nostri io dirò il Franza
Che io non lo scio lassar per maggior cura,
Lui Polygnoto col pennello avanza
E Phidia a l'operar de la sculptura,
E col bollino ha tanta nominanza
Che la sua a Maso Finiguerra obscura,
A costui fo comparation di morti
Perchè chi vive invidia al ver non porti. »

[2] Riportiamo qui trascritto con esattezza il documento che si riferisce ai lavori eseguiti nel 1485 dal Francia per Ercole I d'Este, desumendolo dal « *Libro di spese di guardaroba del 1484-85* » dell'Archivio Estense:

MCCCC° LXXXV. — Adi 26 de zenaro. A M.° Franza da Bologna horevese pe fare lavori a la Ex.ª del N. S. ducati 104 doro che dete Franc.° di Lardi de queli del prefato S. N. de comisione de sua Ex.ª pesano. onze 12

E adi 27 del dito duc. 312 che dete dito Franc.° de comisione del prefacto pesano. . . . . . . onze 36

E adi.... del dito onze 13 ottavi..... d'oro in verga che dete dito Franc.° che avanzo de cadene che feze fare lo prefacto N. S. per Batista de Amadio et Michele foiada . . . . onze 13 ot.

Et a di 28 del dicto onze 18 et ot. 7 $^{1}/_{2}$ che dete dicto franc.° che fo certi compassj de una cadena d'oro factj a chuore . . . . onze 18

Adi 4 de Marzo. — Dal dicto una cadena d'oro facta a tronchi ligati inseme che pesa onze 58 che la Ex.ª del n. S. la quale rimase appresso de Franc.° De lardi, de la quale ebe de manifatura f. 15. onze 58 ot.

Item horo in verga et uno pezo de cadena a tronchi che rimane appreso lo dicto Franc.° . . onze. — ot.

[3] Del Francia, come pittore, il CAMPORI (*Pittori degli estensi*. Atti della Deputazione modenese di Storia Patria. Nuova serie) riferì documenti che avrebbero la data del 1488; ma nel nostro studio (*L' arte ferrarese nel periodo d' Ercole I d' Este*. Bologna, Fava e Garagnani, 1890) accennammo al sospetto che, invece di Francesco Francia, i documenti si riferissero a un *Francesco de franza* o *Francesco franzexe* che vendette per poco prezzo ad Eleonora d' Aragona alcune tele e alcuni lavori d' oro.

dunque che Vasari fa applicare alla pittura il Francia, questi invece insegnava quell'arte ad una schiera di giovani. Del resto, sin dal 1487, il Salimbeni, nel suo *Epitalamio*, parlando del Francia, così si esprime:

« Lui Polygnoto col pennello avanza »

Morto il Cossa ferrarese intorno al 1480, Ercole Roberti e Lorenzo Costa vennero a raccogliere in vece sua lo scettro dell'arte pittorica a Bologna; e quando Ercole Roberti, compiuta la



Tav. 4. — LA SACRA FAMIGLIA DEL FRANCIA

(R. Galleria di Berlino)

decorazione della cappella Garganelli in S. Pietro, se ne tornò a Ferrara, Lorenzo Costa e il Francia dovettero stringere amicizia e lavorare di conserva tra loro.

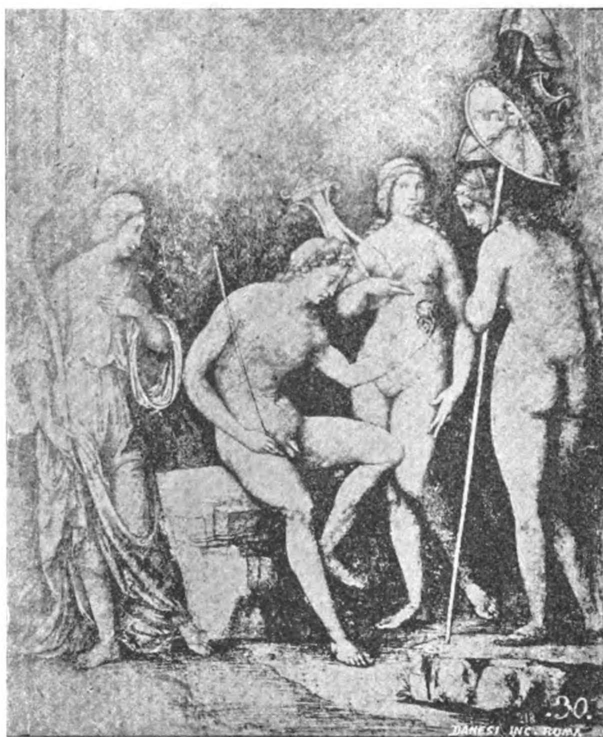
Giovanni II Bentivoglio chiamò entrambi ad ornare di pitture il suo palazzo e le cappelle per lui edificate nelle chiese. A san Jacopo Maggiore, insieme co' *Trionfi* e con la famiglia del Signor di Bologna schierata innanzi alla immagine della Vergine, opere de' primi tempi del Costa, si ammira la splendida tavola del Francia. Nell'oratorio di S. Cecilia, il Costa e il Francia lavorarono a fianco l'un dell'altro. Antonio Galeazzo protonotario, figlio di Giovanni II, commise al Francia una tavola, la cui predella ora esistente nella galleria di Brera e la lunetta della cimasa, ancora situata al posto primitivo furono eseguite dal Costa. Considerando questi fatti, appare che al Costa era assegnato un posto inferiore al Francia; i primi scompartimenti, nella serie degli



TAV. 5. — MADONNA COL BAMBINO ED ANGELI DEL FRANCIA

(R. Galleria di Monaco)

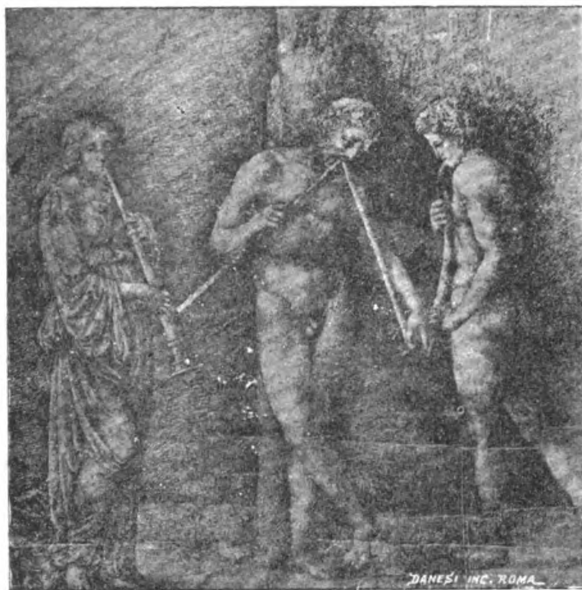
affreschi di santa Cecilia, al Francia e i secondi al Costa; al Francia la pala d'altare, al Costa la decorazione della cappella di san Jacopo; a quello la tavola dell'ancona nella cappella della Misericordia, a questo la predella e la lunetta di essa; nel palazzo Bentivoglio, il Francia adorna la stanza dove Giovanni II *abitava per suo uxo,* il Costa ed altri pittori lavorano in altre stanze meno importanti dell'appartamento principesco. Alcuno potrebbe osservare che il Francia era bolognese, in altre arti eccellente, e da ciò ricavare la ragione della preferenza a lui accordata; ma difficilmente si può ammettere che lo scolaro fosse preposto al maestro. Egli crebbe certo con la vivace e nuova generazione di Ferrara: da Ferrara, ove si recò per commissioni di orefice, ricavò utili insegnamenti; e dai Ferraresi, che tennero il campo della pittura a Bologna ebbe quegli insegnamenti ribaditi. Specialmente da Francesco del Cossa, di cui, benchè attenuata, il Francia riflette



Tav. 6. — DISEGNO DEL FRANCIA
(Collezione Albertina a Vienna)

la plastica forza, la larghezza della modellatura, la serietà delle immagini. E con Lorenzo Costa crebbe e svolse la ferrarese semenza dell'arte: questi discendente di Ercole Roberti, è più aspro dapprima, più scarso ne' drappeggiamenti; quegli, grazie al suo modello il Cossa e allo studio della plastica, ottiene una pienezza e una larghezza maestosa di forme, come, mercè l'uso del bulino, serbò l'amorosa e fine diligenza de' particolari e la rigorosa precisione del segno. Se si confrontano i *Trionfi* del Costa, eseguiti poco tempo prima dell'ancona Felicini del Francia, lo stile dei due pittori ha minore correlazione di quel ch'ebbe dipoi. I due artisti, lavorando di conserva, fecero comune tesoro degli studii e delle osservazioni loro, e in questo senso soltanto conviene ammettere che l'uno ritrae talora della maniera dell'altro. Il Costa più libero, più ardito, più immaginoso, più ricercatore non poteva a meno d'esercitare un influsso sul compagno; e questi a sua volta, doveva contribuire a rendere più elette le sue composizioni di quello, più nobili i sacri personaggi attornianti il trono della Vergine. Nel progresso dei due pittori, il loro esempio reciproco può contarsi come uno de' principali coefficienti.

Una delle prime pitture del Francia è il *santo Stefano* della galleria Borghese in Roma: esso sembra una figura preparata col bulino, tanta è la precisione del segno, e sembra fatta di smalto, tanta è la vivezza del colorito. In quest'opera il maestro riescì più espressivo e vero che in altre posteriori, per la compunzione profonda, per l'intensità della preghiera che manifesta il santo ginocchioni. Un'arte profonda e schietta è pure espressa in altre pitture de' primordi del Francia, nella *Crocifissione*, ad esempio, che vedesi nella biblioteca comunale di Bologna: le figure di san Giovanni e di san Girolamo appiè del Crocifisso staccano con un contorno netto sul fondo ad altipiani, cinti da colli azzurri, sparsi di castelli, di case e di templi. Così la *Sacra Famiglia* eseguita accuratamente pel senatore bolognese Bartolomeo Bianchini, ora nella R. Galleria di Berlino (tav. 4), e quella già nella galleria Zambeccari, ora nella galleria di Monaco (tav. 5), appartengono al primo



Tav. 7. — DISEGNO DEL FRANCIA
(Collezione Albertina a Vienna)

periodo dell'artista, e si distinguono per la grande delicatezza, per la ingenuità soave dell'espressione. Fra le sue pale d'altare esistenti a Bologna più castigate e di maniera più antica, è qui da annoverarsi quella che adorna una cappella della chiesa di S. Martino rappresentante la Madonna col Bambino e con angioli, e coi santi Rocco, Francesco, Antonio e Sebastiano. È un'ancona che sembra più timida, tanto nel segno che nel colore, a paragone delle splendidissime de' Felicini, nella galleria bolognese, e del Bentivoglio a S. Giacomo Maggiore.

Il Francia lasciò travedere nelle sue pitture quell'affabilità, quel decoro, quella gravità di costumi per cui così lo loda Nicolò Buzio da Parma: « Et me etiam Fabri, Aurifices, Sculptores « atque Pictores nominandissimi, inter quos unus omnium est mihi clarissimus Franciscus Francia « nuncupatus: cui in sculptura Phidias et Praxiteles si viverent palmam cederent; in pictura simi- « liter Parrhasius, Zeusis et Apollodorus ab eo in certamine superatos profiterentur. Quinimmo et « ipse Apelles, qui omnes prius atque futuros (teste Plinio) superavit, hoc idem non abnegaret. Hic « profecto ingegnosus, affabilis, decorus: et gravitate morum exornatus ».[1] I suoi quadri non pre-

[1] E Bartolomeo Bianchino nella *vita di Codro*, così scrive del Francia:

Huius vero effigiem oris, vultusque; & lineamenta corporis mire expressit in aedibus Bentivolorum, amor

sentano una grande varietà, ma rivelano la coscienza scrupolosa dell'artista, un' intelligenza ordinata, un animo semplice e pio. Egli non toccò che una corda sola, ma ne trasse melodie indefinibili. La tranquillità regna nelle sue composizioni, nella placidità delle sue figure, nella limpidezza delle sue tinte. Se rappresenta la *Pietà*, come nel lunettone della galleria nazionale di Londra, non un atteggiamento violento, drammatico toglie la augusta compostezza della Vergine e degli angioli. Il Cristo sembra riposare, e la Madre, che lo tiene sulle ginocchia, non dimostra una contrazione, non ha solcato da una ruga il volto atteggiato a mestizia: appresso un angiolo ginocchioni congiunge le mani, ma i suoi sguardi non esprimono intensità di preghiera; l'altro che gli fa riscontro, sostiene il capo del Cristo, mettendogli la mano tra i lunghi capelli ricadenti, e volge graziosamente la testina allo spettatore.

Le sue caste Madonne si assomigliano tutte per l'espressione monacale e l'aria stanca: il volto tondeggiante viene incorniciato generalmente con grazia da un bianco velo col contorno increspato, e dallo scialle che scende sul busto, e forma larghi piegoni sulle braccia. La bella Madonna della galleria di Monaco e le tante che si veggono a Bologna e in tutt'Italia hanno i caratteri stessi; e tuttavia bene poteva dire Raffaello, senz'eccedere troppo in cortesia, che non vedeva Madonne « da nissun altro più belle e più divote e ben fatte ».

Altre figure del maestro conservano ne' diversi dipinti il tipo medesimo. Così il san Giuseppe della predella della pinacoteca di Bologna si rivede con poche modificazioni nell'ancona dipinta pel protonotario Galeazzo Bentivoglio, nel *Presepio* di Forlì, nella tavola con l'*Adorazione dei Magi* a Dresda. I putti che stanno sulle ginocchia della Vergine hanno tutti le testine tonde con fronti prominenti e con radi capelli, le membra grassoccie, le braccia stese in arco. Gli angioli sono per tutto gli stessi, sia che adorino il Cristo nell'elegante predella della galleria di Bologna, o che in alto appaiono fra le nubi in atto di apportar gigli o corone, ovvero che suonino viole o mandole sul plinto del trono della Vergine.

Per farci un'idea della poca facilità del Francia nel comporre una scena, basta considerare la citata *Adorazione dei Magi*, una delle più ricche di figure, e confrontarla con quella dello stesso soggetto di Lorenzo Costa alla galleria di Brera in Milano. Trovasi in quella una maggiore unità, poi che tutte le figure, meno quella che si volge dietro a sè, e guarda un cane in atto di abbaiare, convergono verso il centro dell'azione, verso il divin Bambino, con lo sguardo supplice o pieno di stupore. Ma mentre il Costa presenta grande novità di motivi e varietà di caratteri, il Francia, per tre volte, al seguito dei Re Magi, raffigura un simile personaggio del corteo, con la testa piegata sulle spalle e volta di tre quarti, in attitudine di interrogare un altro a lui vicino visto di profilo.

Nel quadro i cavalli hanno grosse teste, e scorciano poco felicemente, tanto da far riconoscere che il Francia non s'applicò allo studio degli animali; e il fondo ove sono riprodotte sommariamente le roccie traforate del Cossa e le ampie vallate del Costa, dimostra la mancanza del sentimento del paesaggio nel Francia, che non seppe spirare, come il suo collega, per entro alle valli la frescura e la luce. Egli resta sempre, anche nella pittura, orafo: distribuisce bene gli smalti de' suoi colori, intaglia sottilmente i suoi ornati, incide con fermezza i contorni delle sue figure; ma non ricerca nuovi effetti pittorici. L'effetto ch'egli vuole ottenere è sempre quello, sia che ai lati del trono della Vergine sia san Sebastiano rosseggiante nelle carni, o un guerriero dalle armature scintillanti, o san Girolamo col bel manto rosso scuro. Anche nelle linee de' suoi

& delitiæ nostræ Francia spectatæ virtutis artifen, cuius unicum ingenij fastigium pariter omnes & amant, & admirantur, & tamquam numen adorant, cum ob alia tum in primis, & quia summus nostro ævo est aurifex, & tamquam artis huiusce Deus, & in pictura nemini posthabendus; nullius et enim ante ipsum neq; pictura, neq; etiam cælatura in propatulo visitur, quæ teneat oculos &.

Intorno al Francia, scrisse Girolamo da Casio nelle sue *rime sacre* due sonetti, uno per il quadro che ornò S. M. della Misericordia, l' altro per il ritratto di M. Graziosa Pia.

È ricordato il Francia anche da Fra Leandro Alberti nella sua *Storia d'Italia*, a p. 329, così: « Francesco Francia era di tanta eccellenza nella pittura, e nel fabbricar vasi d' oro, e d' argento, che nelle opere da lui fatte in pittura si scriveva orefice e nelle opere di metallo pittore. »

quadri, il pittore è monotono, perchè quasi mai sa spezzarle e complicarle. Evidenti invece sono in lui le forti e speciali qualità del plastico. Se di lui rimanessero i dipinti di soggetto mitologico e classico, che dovevano ornare il palazzo distrutto di Bentivoglio, riconosceremo che l'anima serena, la nobiltà sua lo facevano un eccellente interprete dell'antico. Basti osservare i due disegni di lui all'Albertina di Vienna, e rappresentanti l'uno il *Giudizio di Paride* (tav. 6) e l'altro i *Tubicini* (tav. 7) per ammirarne il classicismo fine, l'elegantissimo segno.

In molte gallerie si mostrano, come opera sua, pitture indegne del suo nome: e così nella galleria Chartorisky si assegna a lui una cattiva copia, riduzione dell'ancona dei Felicini della pinacoteca di Bologna, e in pari tempo uno *Sposalizio di santa Caterina*, cosa stentata, che sembra lavoro d'Innocenzo Francucci da Imola. In Roma, nella galleria Borghese, si additano per opera del Francia due Madonne e un sant'Antonio, dipinti della sua scuola; alla Vaticana, una Madonna che ricorda alquanto il Boateri; alla Capitolina, una pala d'altare di pittore probabilmente romagnolo, ben lontano dalla purezza del Francia, in quelle sue figure di santi che sembrano maschere sceniche; alla Lateranense una *Annunciazione* pure di pittore romagnolo, con iscrizione apocrifa; alla Galleria del monte di Pietà una Deposizione con la scritta FERANCIA *(sic)*, dipinto misto di fiorentino e di bolognese, opera probabile di Raffaello Botticini. A Lucca nella galleria pure gli è attribuito un quadro, che tiene invece di Tiberio d'Assisi. Al palazzo Bourbon in Francia si attribuisce al maestro un'Annunciazione con sant'Alberto, opera del Costa.

Al Campidoglio trovasi però del Francia un'opera dell'ultima sua maniera, la *Presentazione al tempio* guasta da antichi ridipinti; a Torino una *Pietà* (1515), a Ferrara nel Duomo la *Incoronazione della Vergine*, [1] a Cesena, nella galleria comunale, la *Presentazione al tempio*, a Milano nella galleria di Brera l'*Annunciazione* e nella collezione privata Frizzoni un san Francesco, a Firenze nella galleria degli Uffizi il ritratto di Evangelista Scappi, a Parma nella galleria la *Deposizione* (1515), a Brescia in S. Gio. Evangelista, la Trinità ed angioli, a Forlì due Madonne, a Lucca, in S. Frediano, la Morte e la Incoronazione di Maria fra i santi Anselmo, Pietro Igneo, Agostino, David, Salomone. [2]

Nel Belvedere di Vienna, una Madonna con san Francesco, santa Caterina e il piccolo san Giovanni; a Monaco, oltre la Madonna a cui abbiamo accennato, un'altra detta del *Roseto*, adorante il bambino, di cui si ha un'antica stampa che la indica come già esistente nella chiesa dei Cappuccini a Modena; a Dresda, oltre l'*Adorazione dei Magi* citata, il *Battesimo del Redentore* quadro che non fu uno dei cento famosi venduti da Francesco III d'Este all'Elettore di Sassonia, e che pure da Modena pervenne a quella galleria egualmente. Porta la scritta FRANCIA AVRIFEX BON · F · M · V · VIIII. Di questo bellissimo quadro, nella galleria degli Uffizi, fra i disegni non esposti, tro-

[1] Di quadri eseguiti dal Francia in Ferrara, il BAROTTI (*Pitture e Sculture di Ferrara*. Ferrara, 1770) cita: nella Cattedrale, la *Coronazione della Vergine;* in S. Maria de' Servi, un quadro con li quattro dottori della Chiesa, ma come *opera creduta* di Francesco Francia; ne' Cappuccini, la Madonna adorante il bambino, pure come *opera creduta* di Francesco Francia; in S. Maria degli Angioli, S. Caterina da Siena, e i committenti Alessandro Farufini e Caterina Macchiavelli sua moglie, opera che « da molti fu stimata di Tiziano, ma con più probabilità si tiene da altri per una delle più diligenti di Francesco Francia; » in S. Silvestro, un quadro sopra la cantoria rapp. la Vergine, san Silvestro, san Benedetto, san Maurelio e san Gio. Battista. Il Barotti cita ancora come esistente nell'oratorio della Scala la ancona di casa Strozzi, ora a Londra, e il lunettone di essa, ora presso il Lombardi in Ferrara; ma oggi sono unanimamente ritenute le due pitture per opera del Grandi. Così il Barotti cita una tavola con san Rocco e san Sebastiano nel coro della chiesa di san Salvatore, tavola che ora si vede divisa in due parti nella collezione Barbi-Cinti in Ferrara, ma che non al Francia, bensì ad Ercole Grandi appartiene.

[2] Siamo assicurati che a Napoli presso il Marchese Pulce Doria esiste la Madonna del Francia, che fu già di Lord Dudley, e da cui passò nelle mani della signora Zaré Thalberg, oggi marchesa Pulce Doria. La pittura porta al basso la seg. scritta: Iacobus · Gambarus · Bonon · Per · Franciam · Aurifabrum · hoc · opus · Fieri · Curavit · 1495. La Vergine ha nella sinistra mano un pomo. Il suo manto è azzurro scuro, la tunica rossa, la manica trinciata di velluto cremisi: un velo le copre la fronte, sino al disopra della sopracciglia, e ricade sulla spalla destra. Sul ginocchio destro la Vergine ha un piccolo cuscinetto di stoffa rossastra su cui sta ritto il putto in atto di prendere il pomo dalla mano materna.

vasi lo schizzo della figura del Redentore, ritagliato e guasto. L'incisione finissima del quadro vedesi nella raccolta bolognese, e in altri gabinetti di stampe, e vuolsi eseguita da Francesco Francia medesimo. Si hanno pure del quadro due antiche copie, una in Inghilterra ad Hampton Court e l'altra con molte varianti a Modena, nella R. Galleria Estense, e porta il nome di Luigi Angussola di Reggio: ALOIS.VS ANGUSOL.VS P. M. CCCCC. XII. — Nella galleria di Berlino, oltre la citata Madonna del Senatore Bianchini, si vede la Madonna e Santi (con la scritta FRANCIA AVRIFABER. BONON. 1502), che già era nella chiesa di S. Cecilia dei Minori Osservanti in Modena.

A Pietroburgo, nella galleria dell'Ermitage, vedesi uno splendido quadro attribuito al Francia, una madonna col Bambino in trono, due Santi ai lati e due angioli alla base di esso; a Parigi, nel Louvre, un Cristo in croce, quello dipinto per il San Giobbe di Bologna, e una Natività; a Londra, nella Galleria nazionale, l'ancona e la lunetta già nell'altare della cappella Buonvisi in S. Frediano di Lucca, e una Madonna col Bambino fra due Santi; a Madrid, un san Sebastiano presso il duca di Fernan Nunez. Bologna è sempre la città più ricca di pitture del suo maestro, e oltre quelle delle sue chiese, molte, in parte ridipinte, ne tiene nella Pinacoteca, a cui anche è pervenuta recentemente per acquisto una Madonnina e santi, di piccole proporzioni, un vero gioiello. [1] Quest'abbozzo del catalogo delle opere del Francia ne dice dell'instancabile operosità sua, che noi ammireremo vieppiù considerando insieme con le pitture le monete coniate, i getti di medaglie, le incisioni. E tuttavia non potremo vedere tutta l'opera della vita dell'artista, chè più non ci è dato di ammirarlo come architetto, qualità attribuitagli dall'annalista e pittore Negri (all'anno 1496); e appena possiamo farci un'idea di lui come scultore, ma non comprendere le lodi che gli prodigano, come tale, i contemporanei Salimeni, Achillini e Buzio. Anche in fatto di pittura, venne meno la più grande opera pittorica del Francia, la decorazione del palazzo Bentivoglio distrutto nel 1507, ove vedevasi Giuditta al campo di Oloferne e una disputa di filosofi.

Come artista officiale dei Bentivoglio, il Francia dovette metter mano a differenti operazioni. Ora per le nozze di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio dovette apparecchiare tazze gemmate, piatti d'argento e d'oro, lampadari d'argento a fogliami e a fiori; ora per un torneo, dovette apprestare targhe con divise e figure e probabilmente barde dipinte per cavalli. Una bellissima targa bentivolesca, dipinta dal Francia, trovasi ora a Bologna, presso il marchese Rodriguez; e in fatto di barde, ricorda il Vasari quelle da lui fatte pel duca di Urbino, sulle quali era dipinta una selva in fiamme, « e fuor di quella usciva quantità grande di animali aerei e terrestri ed alcune figure: cosa terribile, spaventosa e veramente bella che fu stimata assai per il tempo consumatovi sopra nelle piume degli uccelli e nelle altre sorti d'animali terrestri, oltre la diversità delle frondi e rami diversi, che nella varietà degli alberi si vedevano. »

Il Francia, come maestro, sarebbe pur degno d'essere meglio conosciuto. Si ammette generalmente, come verosimile, che nell'insegnamento fosse coadiuvato dal Costa; poichè Tamaroccio, Amico Aspertini, il Chiodarolo tengono più del Costa che del Francia. Ma nei registri che il Francia annotò, il Malvasia lesse duecento e venti nomi di giovani artisti, accorsi alla bottega di lui; [2]

[1] V. CANTALAMESSA, art. nel periodico *Lettere ed Arti* di Bologna, sul quadro recentemente acquistato.

[2] Nomi di scolari del Francia, ricordati dal MALVASIA, nella *Felsina Pittrice* (Bologna, M.DC.LXXVIII): Zovano da Milano, Francesco Bandinello da Imola, Gio. Borghesi da Messina, Geminiano da Modena, Bartolomeo da Forlì, Zuan Maria da Costelfranco, Zuan Emili da Modena, Zuan da Pavia, Alessandro da Carpi, Nicola Pirogentile da Città da Castello, Nicoluccio Calabrese, Ludovico da Parma, Gio. da San Giovanni, Timoteo della Vite, Chiodarolo, Bagnacavallo, Innocenzo da Imola, Mastro Biagio, il Cotignola, gli Aspertini, Marc' Antonio Raimondo, Giacomo, Giulio e Gian Battista Francia, Tric Trac Bolognese, Zanobio, il Panigo, Guido Rugieri, Virgilio Barun (l'Orlandi scrive Bruni, ma invece Barun o Baroni, pure ricordato dall'Achillini, era il cognome del pittore), il Zardo, il Bucchini, Lorenzo Gandolfi, Francesco Palmieri, Giacomo di Rossi, Annibal dall' Er. « Et altri, » scrive il Malvasia, « senza fine, ascendenti nelle vacchettine di Francesco fino al numero di dugento venti, e i quali perciò mai aurian fine. » Di Giacomo Forti, altro pittore che appartenne alla scuola del Francia, vedevasi nell'Esposizione di Bologna, sezione dell'arte antica o di arte retrospettiva, un ritratto ma guasto da ridipinto. Di Simone Spadi, altro discepolo del Francia, trovasi a Berlino, nella R. Galleria, un' ancona con la scritta SIMONIS · SPADII · OPVS · 1504 (Cfr. W. BODE,

e questo spiega come in tutte le gallerie pubbliche e private d'Europa sia dovizia di quadri della scuola del Francia. [1] Per tutta l'Emilia principalmente si diffuse l'arte del maestro, e nell'interno delle cappelle, delle chiese emiliane, si ammiravano dolcemente inchine le soavi figure da lui create o improntate da lui; le caste melanconiche Vergini col capo incorniciato da un bianco velo, le tonde testine di putti graziosi, le figure di Santi sinceramente divoti.

A. VENTURI.

Die Ausbente aus den Magazinen der Königlichen Gemälde-Galerie zu Berlin. Iahrbuch der K. preuss. Kunstsamınlungen, 1887. Heft. II u. III).

[6] Per lo studio della scuola pittorica bolognese, al principio del secolo XVI, tornano utili i disegni della collezione del museo Wicar di Lille, uno dei qualt reca la iscrizione: *Quisti sono intentione de mostri marini de manno Mia Iac.o pictor de... Bollogna povero (?) pelegrino da la mia infelice (?) adolescentia facta nel ano 1516... in Sulmone....* Il MOLINIER (*Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes.* Catalogue. T. I e II. Paris, Rouam, 1886) si sforzò d' identificarli a Giacomo Raibolini detto il Francia, confondendo questo pittore con Pellegrino da Cesena, e ne compose un Giacomo Raibolini Francia, detto Pellegrino. Ma i disegni sono d' un carattere più rigido, più mantegnesco, meno cinquecentista di quello che dovrebbero essere con quella data; e ciò si spiega, pensando ch' essi furono eseguiti da un adolescente, sopra modelli di un maestro gia avanzato negli anni; che il giovanetto apprendista dovette copiare i quaderni di ricordi del maestro suo. Esaminando più i caratteri dell'arte di Giacomo Francia, si scorge che questi è ben lontano dall' arte del disegnatore de' disegni di Lille, a cui il Gonze e il Molinier li attribuiscono largheggiante ne' panneggiamenti, rotondeggiante di forme, egli segue pedestramente le traccie del vecchio e nobilissimo Francia. Tiene grandemente di lui, ma quasicchè sull' arte sua sia passato un soffio precoce di decadenza, egli ci mostra scomposta l' armonia delle linee, attenuata la forza del colore, abbuiata la serenità del padre suo. Del resto se Giacomo Francia, com' è generalmente ammesso, nacque innanzi al 1487, non poteva certo essere nel 1516 l' adolescente che fece i disegni di Lille. Che il disegnatore poi si possa identificare con Pellegrino da Cesena non lo crediamo possibile (Cfr. recensione di A. Venturi nella *Rivista Storica italiana* (IV, 3, 1877) sull' opera del Molinier).

NUOVI DOCUMENTI

Documenti relativi a Baccio Pontelli.

Suoi Onori, sua Carica ed Opere, suo Stipendio e Stato Economico.

I.

1487. Novembre 23 da Roma

Lettera di Giovanni Vescovo di Albano Cardinale Andegavense Legato della Marca; in cui, richiamandosi il Breve col quale dal Pontefice Innocenzo VIII, Baccio Pontelli suo Familiare e Mazziere, erasi preposto, come Ingegner Generale e coll'assegno di 25 fiorini d'oro mensili, alla revisione delle Rocche e Fortilizi di detta provincia ed alla direzione principalmente della fabbrica delle Rocche di Osimo, Iesi ed Offida, si ordina a Nicolò Calcagni Tesoriere Generale della provincia medesima che ad esso Baccio, per tutto il tempo in cui ivi dimori, incominciando dal 23 novembre 1487, paghi col denaro camerale in ciascun mese l'enunciato stipendio.

Biblioteca Comunale di Macerata. — Collezione di Bolle e Brevi Pontificii, di Lettere dei Legati della Marca e d'altri documenti risguardanti il governo della medesima, copiati da amanuensi contemporanei ad essi Atti in sette grossi tomi di carta di straccio, intitolata *Memorie Patrie.* Tomo 2,o carta 108.a

Inedito.

Jo[annes] ep[iscopu]s albanen[sis] Card[inal]is Andegaven[sis] Marchiae etc. legatus. 1

Cum Sanctissimus Dominus Noster decreverit in provincia marchie mittere baccium de pontellis familiarem suum et servientem armorum 1 ut revideret arces et

[1] Questi è quel Don Giovanni Balves, Francese, dell'Ordine di San Benedetto, Abate di San Dionisio, Vescovo Andegavense, Prete Cardinale del titolo di Santa Susanna, ricordato dal Platina fra gl'innalzati da Paolo II all'onore della sacra porpora. Leopardo di Ser Tomaso da Osimo erroneamente chiamollo nel suo Diario: Monsignor de *Baulo* Vescovo *anteganesse.* Altri pure non bene lo appellò monsignor de *Bellunes Anteganes* (Pag. 655 del T.° 2° delle Opere del Vasari edite in Firenze da G. C. Sansoni). Da ultimo neppure correttamente fu detto *Cardinal di* Baleu da Giosuè Cecconi il quale, nella sua recentissima opera intitolata *Vita e Fatti di Boccolino Guzzoni*, sulla fede degli Annali Ecclesiastici del Raynaldo, ricordò la nomina di Legato della Marca che allo stesso Prelato, con i pieni poteri di eguagliare al suolo la ribellata città di Osimo e di dividerne il territorio fra i soldati che la espugnassero, fu conferita da Innocenzo VIII il 1° di luglio del 1487.

[1] *Serviens armorum*, secondo il Du Cange, corrisponde all'italiano *Mazziere*; dignità di corte che spesso andava riunita coll'incarico della custodia delle Rocche. Gli onori di Familiare e di Mazziere Pontificio e, più che mai, quel d'Ingegner Generale dei forti della Marca a cui nel 1487 da Innocenzo VIII fu innalzato il Pontelli, fanno naturalmente intravedere come esso, addivenuto già celebre nella Corte del Duca di Urbino, avesse parecchi mesi innanzi alla data di questa lettera prestati altresì importantissimi servigi alla Sede Apostolica.

E tali servigi, secondo che io penso, assai probabilmente dovettero consistere negli espedienti adoperati alla buona riuscita dell'assedio di Osimo che ebbe ad arrendersi il 2 di agosto dell'anno testè indicato alle forze pontificie presiedute dal Cardinale Andegavense e capitanate dall'illustre Trivulzio; e forse anche nel proseguimento della singolarissima fabbrica della Chiesa Loretana abbandonata in quell'anno per sempre dal suo architetto Giuliano da Maiano passato a Napoli al servigio di Alfonso Duca di Calabria.

La premura di compiere un tale edificio, ordinato non meno al più splendido culto che alla valida difesa della Santa Casa e del suo tesoro contro l'empietà e rapacia turchesca, non poteva non essere se non estrema, specie in un anno come il 1487, nel cui mese di febbraio si erano scoperti ed intercettati in Lecce nelle mani di Angelo Guzzoni da Osimo i fogli contenenti le lettere ed i capitoli con i quali il suo zio Boccolino invocava l'aiuto del barbaro Baiazette, promettendogli di renderlo signore dell'intiera Marca Anconitana e padrone del terzo delle rendite del Santuario di Loreto. Non è quindi a dubitare che subito n n si desse a Giuliano un successore abilissimo principalmente in fatto di militare architettura, specie se il cammino di ronda munito di piombatoi, che in questa Chiesa due anni innanzi avea quegli preso a costruire, nella sua dipartenza non fosse peranco finito di murare, e se tutto il resto non si fosse trovato nel migliore possibile assetto di guerra. Del resto, sebbene fino ad ora non sia apparso documento che provi direttamente essere il Pontelli l'immediato successore del Da Maiano nel dirigere il lavoro di codesta Chiesa-Fortezza, l'esservene soltanto uno che esplicitamente ce lo dice Architetto della medesima (De Naturali Vinorum Historia etc. Andreae Baccii), pare a me sufficientemente bastevole a fare intendere che quell'ufficio fu a lui affidato non appena il Da Maiano ebbe a lasciarlo.

E per vero: se altrimenti fosse avvenuto, non si saprebbe trovare con quale verità o proprietà di linguaggio Innocenzo VIII

fortilitia illius provincie et ut inprimis tamquam ingenierius universalis dirigat fabricas arcium quae in civitatibus Auximana [1] et Exina [2] ac in terra Offide [3] edificantur, sicut de eius commissione apparet per breeve apostolicum [4] Vobis Magnifico Viro nicolao Calcagno generali Marchiae Thesaurario et Speciali mandato Sanctitatis sue tenore presentium committimus et mandamus Quatenus dicto baccio de pecuniis Cameralibus pro ipsius salario ei sic deputato summam viginti quinque ducatorum auri Incipiendo a data presentium singulo mense donec in dicta provincia perstiterit persolvatis que in computis vestris acceptabuntur. Datum Rome in domibus nostris Die xxiij novembris 1487 Pontificatus Sanctissimi in Chr[ist]o patris et d[omi]ni n[ost]ri Innocentii p[a]p[e] viij Anno quarto. Joannes Car[dina]lis Andegaven[sis] legatus manu p[ro]p[r]ia.

Raimundus [1]

II.

1490. Aprile 13 da Osimo.

Bollettino col quale Gabriele Mirone Scudiere e Commissario Generale del Papa Innocenzo VIII dichiara che, essendosi fatti i conti con maestro Baccio Pontello, circa la provvigione e mercede fissata a questi dal medesimo Papa in ragione di venticinque ducati d'oro mensili, per le fortezze che dovea costruire nella provincia della Marca; Baccio, con le somministrazioni ricevute in parte dal Tesoriore della stessa provincia ed in parte da esso dichiarante, erasi trovato per quel titolo soddisfatto fino a tutto il mese di marzo dell'anno 1490.

Biblioteca suddetta — Collezione citata, Tomo 2°, carta 258 b.

Inedito.

Gabriel miro, Sanctissimi Domini Nostri Scutifer [2] et Commissarius generalis.

Omnibus et singulis hunc nostrum bullectinum visuris et lecturis fidem facimus et attestamur quatenus facto Calculo cum magistro baccio de ipsius provisione et mercede eidem per Sanctissimum Dominum Nostrum deputatis ad rationem xxv ducatorum auri singulo mense super arcibus in provintia Marchie construendis pretium eidem satisfactum et solutum fuisse partim per Dominum Thesaurarium et me Gabrielem usque et per totum mensem martii presentis anni proxime decursi et in fidem premissorum hunc bullectinum fieri et sigillo nostro muniri impressione mandavimus. Datum auximi die xiij Aprilis 1490.

Petrus Gallus.

III.

1490. Decembre 28 da Roma.

Breve col quale il Pontefice Innocenzo VIII ordina al Tesoriere Generale della Marca di fare i conti con

avrebbegli applicato il titolo d'Ingegnere di tutte le Rocche della Marca; nè potrebbesi spiegare con quale convenienza Recanati, del cui territorio allora faceva parte Loreto, avesse chiesto e da lui ottenuto prima del 13 gennaio 1488 il disegno delle mura colle quali, rispettando le antiche, si prese a rifortificare con una nuova e più vasta cinta, per prender parte alla cui fabbrica fu deciso nell'11 settembre del 1590 che egli medesimo si avesse a chiamare. Veggansi i *Documenti inediti sulla Basilica Loretana*, pubblicati in questo Archivio Storico dell'Arte nel 1888, avvertendo però che, quanto giustamente essi portano sottosegnato il mio nome, perchè io li ho rinvenuti estratti ed annotati, altrettanto a torto ivi figurano pur come miei gli argomenti talora erronei e l'ordine non sempre esatto con cui, quelli, vennero a mia insaputa da altri corredati e distribuiti.

[1] La Rocca d'Osimo, secondo che ne scrissero Leopardo di ser Tomaso e Gian-Giacomo Trivulzio, fu, d'ordine del Cardinale Andegavense, principiata il 4 di agosto 1487. Dalla lettera diretta sotto quella data a Lodovico il Moro Duca di Milano dal Trivulzio, parrebbe che egli medesimo la disegnasse; ma in realtà è da ritenere che altro non facesse, se non destinarne il posto in capo della piazza, o tutto al più, tracciarne quivi presso a poco la pianta: altrimenti Ser Tommaso non avrebbe potuto con verità recisamente asserire essere stata *ipsa Roccha designata et ordinata per Magistro Baccio Pontello*. (Cicconi l. c. pagg. 103, 104 e 105.)

[2] Stando alle parole di questa lettera, la Rocca di Iesi dovette essere pur essa disegnata ed incominciata prima del 20 gennaio 1488, in cui, nel consiglio di credenza di quel Comune fu fatta la proposta: *Super adventu magistri Baccij ingenerij qui venit ad designandam arcem fiendam indicta* (sic) *civitate ex commissione SS.mi dni nri pp.*: proposta nella quale il verbo *venit* sarebbe quindi da interpretarsi come usato in tempo passato anzichè in presente.

[3] Di queste tre Rocche (dell'ultima delle quali, per quanto io mi sappia, nessun di coloro che si sono occupati di Baccio Pontelli ha sin qui fatto menzione) un secondo ricordo ho io rinvenuto, entro il Tomo II della stessa Raccolta Maceratese che si è sopra indicata, nelle seguenti parole di una lettera inedita del Commissario Pontificio Raffaele Riario da Savona Cardinale di S. Giorgio al summentovato Calcagni portante la data del 1° di dicembre 1488. « Quia S. D. N. intendit quod fabrica trium ar« cium videlicet Exine Auximane et Offidane in ista provintia ad « debitum finem perducatur sub speciali mandato Sue Sancti« tatis vive vocis oraculo super hoc nobis facto ac auctoritate « nostri Commissariatus officii vobis tenore presentium commit« timus et mandamus ut ad fabricam huiusmodi perficiendam ex « pecuniis istius thesaurerie studeas quatenus et quoties opus « fuerit tantum conferre quantum possibile erit: Nos tamen quid« quid exposueritis in vestris computis admitti faciemus. »

[4] Il Breve Apostolico citato in questa lettera dovette certo precedere la medesima e probabilmente essere spedito pochi giorni dopo la resa di Osimo accaduta, come si è qui innanzi notato, il 2 agosto del 1487, o al più tardi entro l'ottobre.

[1] Forse quel *Guillelmus Raymundus de Centellis de Valentia* ricordato dal Marini (De Archiatris Pontificiis) tra i Segretari di Alessandro VI?

[2] *Scutifer* come *scutigerulus* parole della bassa latinità che significano *portatore di scudo*, corrispondono al nostro vocabolo italiano *scudiero*.

Baccio Pontelli Mazziere, Architetto e Commissario Apostolico per la fabbrica delle Rocche di detta provincia, sullo stipendio di 25 fiorini d'oro di camera mensili decorsi dal giorno che tale stipendio gli fu assegnato da Giovanni Vescovo di Albano Cardinale Andegavense Legato della stessa Provincia, e di soddisfare lo stesso Baccio della somma risultante a suo credito insino alla data di questo medesimo Atto, non che di pagargli per l'avvenire in ciascun mese i sopraddetti venticinque fiorini.

Biblioteca suddetta — Collezione citata, Tomo 2º carta 251 b.

Dilecto filio Thesaurario Provincie nostre marchie Anconitane. [1]

Innocentius papa viij

Dilecte fili salutem et apostolicam benedictionem.

Olim venerabilis frater noster Io. Episcopus albanensis S. R. ecclesie Cardinalis Andegavensis istius provintie (*sic*) nostre legatus de mandato nostro constituit salarium vigintiquinque florenorum auri de Camera singulis mensibus Dilecto filio baccio pontello servienti armorum et architetto (*sic*) et Commissario nostro super fabrica arcium que in dicta provintia edificantur. Et quia est intentionis nostre ut huiusmodi salarium Integro solvatur Baccio predicto tam pro tempore futuro quam presenti et preterito volumus tibique tenore presentium committimus et mandamus ut ponas Calculum cum eodem Baccio et de tota summa in qua post ordinationem dicti salarii ab ipso Cardinale factam usque in hunc diem compereris Baccium predictum esse Creditorem illi integre satisfacias et in futurum singulis mensibus solvas vigintiquinque supradictos florenos que pecunia in computis tuis acceptabitur et ex nunc eam acceptamus et a quibuscumque acceptari mandamus In contrarium facientibus non obstantibus quibuscumque.

Datum Rome apud Sanctum petrum sub Anulo piscatoris die xxviij decembris 1490 pontificatus nostri anno septimo.

Hier[onimus] Balbanus. [2]

IV.

1492. Maggio 4 da Roma.

Breve col quale il Pontefice Innocenzo VIII commette al Governatore della Marca Anconetana: 1º Di prestare assistenza e favore a Marino da Montalto Notaio della

[1] Fra i documenti inediti che qui produco non avrei certamente dato luogo a questo Breve già pubblicato fin dal 1843 nella 1ª serie delle *Memorie Originali Italiane risguardanti le Belle Arti*, se la copia che il Marchese Giovanbattista Bruti ricavò dalla stessa collezione Maceratese donde ho tratta la mia, e che fu data al Gualandi per quella stampa, non fosse riuscita alquanto inesatta ed anche un poco scorretta e monca.

[2] Di codesto Segretario d'Innocenzo VIII non è memoria nel Libro *De claris Pontificiarum Epistolarum Scriptoribus* di Filippo Bonamici.

Camera Apostolica ed a Giovanni Antonio Garibaldi genovese Commissario di esso Pontefice incaricati della revisione dei conti delle fabbriche delle Rocche di Osimo, Iesi ed Offida. 2º Di chiamare a sè Baccio Pontelli per imporgli di condurre a fine la costruzione della Rocca di Iesi, causa l'assenza di esso Baccio, rimasta sospesa. 3º Di affidare (non comparendo il Pontelli entro un certo termine) tale lavoro a maestro Paolino di Corrado mediante contratto pubblico da concludersi secondo le norme che dal Garibaldi all'occorrenza verran suggerite. 4º Di eseguir pure, giusta le istruzioni del Garibaldi, quanto sarà d'uopo per la provvisione di un beneficio nella Chiesa di Belforte.

Biblioteca Comunale suddetta — Collezione citata, Tomo 3º carta 26b

Venerabili fratri et Gubernatori Provintie (sic) nostre Marchie Anconitane.

Innocentius papa viijs

Venerabilis frater salutem et apostolicam benedictionem. Commisimus dilectis filiis Marino de Montealto Camere Apostolice notario et Io. Antonio de Garibaldis Ianuensi Commissario nostro ut omnium et singulorum qui preteritis temporibus auximane [1] exine et Offidane [2] arcium fabricis prefuerunt et ad quorum manus pecunie, seu ex condemnationibus seu ex quavis alia Causa

[1] La Rocca di Osimo, come ha scritto Giosuè Cicconi (*Vita e Fatti di Boccolino Guzzoni* pag. 105) « Nell'anno 1506, perchè « alla Camera apostolica riusciva di molto aggravio pel mantenimento del presidio, fu smantellata e rasa al suolo il 28 febbraio, rimaste solamente poche vestigie nella via della Rocca, « e più specialmente presso le Scuderie dell'attuale palazzo vescovile. Le artiglierie, delle quali era munita, furono trasportate a Fano, e le cannoniere di marmo sulle quali era inciso « il nome d'Innocenzo ottavo furono incastonate in diversi luoghi « della città, ed oggi se ne vedono ancora alcune nelle mura del « palazzo vescovile dalla parte di tramontana presso l'antica « porta di S. Giacomo. »

Il conto delle misure di questa Rocca e delle spese incontrate per costruirla dato e firmato sotto il 9 di marzo 1491 da *Gio paolo di Xòfaro da Camerano è da alouisi de sto Catarino venitiano compagno del pdco magro Ioa paulo et in uno stazatori de li predicti muri et fossi* è contenuto nel T. 2º della precitata Collezione Maceratese a carte 244 *b* e 245 *a e b*.

Ivi risulta che il murato ascese a canne 4084 punti 50, con la spesa di fiorini 16746, bolognini 18; la fossa a canne 533, punti 514 colla spesa di fiorini 1600, bolognini 21 e decimi 16: ossia che il murato insieme alla fossa costò, come appunto giustamente fu scritto dallo storico Osimese Talleoni, fiorini 18346, bolognini 39 e decimi 16.

[2] Le artiglierie per munire tutte tre queste Rocche furono date a fare ad un Luigi di Giovanni da Milano fabro abitante in Osimo. Ciò si ha da una lettera di Ludovico Vescovo di Chiusi datata a dì 29 di novembre 1492 colla quale questi rimise ad esso Luigi l'ordine avuto da Raffaele Riario Cardinale di S. Giorgio. (Tomo 3º carta 47 *b* Collezione suddetta).

L'assuntore della fabbrica della Rocca di Offida fu un tal maestro Bartolomeo Luchini da Como. E questo risulta: 1º Da una lettera scritta il 6 marzo 1493 in Roma negli uffici della Camera Apostolica da Filippo di Portonuovo al testè mentovato Vescovo di Chiusi, perchè, coi proventi delle pene di condanna

pro huiumosdi fabricis exacte pervenerunt quique easdem pecunias dispensarunt computa revideant In hac etenim causa nondum ab aliquo est nobis satisfactum integre. Si vero predictis Marino et Ioanni antonio circa huiusmodi revisionem opus esset aliquo favore, fraternitati tue committimus ut eisdem faveat assistat compellatque quoscumque ad quos videlicet hec pertinent si opus fuerit et ab illis Marino et Io. antonio fuerit requisita sub quibusvis penis et censuris necessariis ad prefatis commissariis nostris de quibuscumque pecuniis occasione predicta tam exactis quam dispensatis ationem et computa consignandum. Insuper quia compertum habemus. In arce Exina non fabricari propter magistri baccij pontelli absentiam qui Illius Curam habet, ne arx ipsa imperfecta remaneat, volumus ac fraternitati tue committimus ut dicto baccio prius requisito et infra debitum terminum non comparente pro dicta fabrica perficienda contrahat et contractum in publica forma et valida faciat cum magistro paulino Corradi qui dicte arcis perficiende Curam accipiat iuxta Informationem quam dabit Idem Io. antonius qui cum sit de mente nostra plene instructus in omnibus que nostro nomine significabit, eidem fraternitas tua plenam fidem adhibebit [1] ipsum et suo favore et auxilio prosequetur In hiis (sic) omnibus que per illum iuxta commissionem a nobis habitam Circha (sic) beneficium seu provisionem faciendam pro ecclesia belfortis peragenda erunt prout et ab ipso Io. antonio fraternitas tua disstintius persapere poterit In contrarium facientibus non obstantibus quibuscumque. Datum Rome apud Sanctum petrum sub annulo piscatoris die iiijta maij 1492 pontificatus nostri anno octavo.

Io[annes] pe[trus] Arrivabenus [2].

applicate nella provincia della Marca pagasse a quell'artista *fabricatori arcis offide id quod sibi debetur pro ipsa fabrica* (Tomo 3° carta 65 *b* Coll. cit.). 2° Da una dimanda diretta il 21 giugno 1493 dal medesimo Bartolomeo a Riccardo Cecumo Vice-Tesoriere della Marca insieme con una lettera spedita il 10 dello stesso mese dal surricordato Cardinal di S. Giorgio e portante l'ordine di pagare allo stesso Bartolomeo 1540 ducati da 60 baiocchi ciascuno, non che altri 53 baiocchi in compimento dei 6555 ducati simili e dei bolognini 20 costituenti insieme l'importo totale del lavoro da lui fatto, pel quale, fino allora, gli si erano dati soltanto 5014 ducati simili e 27 bolognini (Ivi a carte 77 *b* e 78 *a*).

Lascio ad altri la cura d'indagare se debba ascriversi o no a Baccio Pontelli anche il merito di aver diretto il restauro della Rocca di Montefiorino *in Romandiola*, ossia in Romagna; a cui proposito il 23 maggio 1489 dal surripetuto Cardinal di S. Giorgio scrivevasi da Roma a Nicolò Calcagni Tesoriere della Marca: *adhibitis vobiscum aliquibus artis fabrice magistris in effectu providere curetis quod arx ipsa in partibus magis ruinosis reparetur et aptetur* (Tomo 2° Collez. cit.) Cotale restauro fu condotto a termine nel 1491 colla spesa di 5423 fiorini la quale trovasi registrata in due differenti liste, l'una di F.[ni] 4930 e l'altra di F.[ni] 493 (Ivi a carte 266 *b* e 269 *a*).

[1] Dopo questa parola *adhibebit* pare che debba porsi o un punto e virgola o due punti; poichè colla parola *ipsum* incomincia un altro argomento.

[2] Di questo Segretario d'Innocenzo VIII scrisse Filippo Bonamici nell'indice del suo libro *De Claris Pontificiarum Epistolarum Scriptoribus*: « Ioannes Petrus Arrivabenus Mantua« nus. Huius etsi nulla in Dialogo mentio, tamen eius cum doc« trinae laude meminerunt Politianus, Aeneas Sylvius, Baptista « Mantuanus. Obiit Episcopus Urbinas. »

V.

1494. Marzo 24 da Roma.

Breve del Pontefice Alessandro VI col quale si ordina al Tesoriere della Provincia della Marca Anconitana di sequestrare un fondo situato nel territorio di Osimo appartenente a Baccio Pontelli fiorentino, per garantire i costui creditori e fra essi principalmente la Camera Apostolica dalla quale al medesimo Baccio si era per lo innanzi ceduto.

Biblioteca suddetta — Collezione citata, Tomo 3°, carta 103 a.

Inedito.

Dilecto filio Thesaurario provincie nostre Marchie Anconitane.

Alexander papa VI

Dilecte fili salutem et apostolicam benedictionem Intelligimus dilectum filium baccium pontellum florentinum debitorem esse Camere nostre Apostolice ac aliis privatis personis in diversis pecuniarum summis: dubitaturque an bona sua pro satisfactione huiusmodi debitorum nisi aliter provideatur sufficiant. Quapropter nos volentes indemnitati prefate Camere aliorumque Creditorum oportuno remedio providere tibi per presentes Committimus et mandamus ut dicte Camere et Creditorum nomine auctoritate nostra quoddam tenimentum in territorio Civitatis auximi quod idem Baccius a predicta Camera habuit penes te in depositum aut sequestrum capias, ut quatenus mediante Iustitia ipsum baccium debitorem esse declarabitur, nisi aliter satisfaciat, inde hinc partem tam Camere quam aliis Creditoribus satisfieri possit. Datum Rome apud Sanctum petrum sub annulo piscatoris die xiiij Martii 1494 pontificatus nostri anno secundo. [1]

B. Floridus. [2]

[1] Questo importantissimo documento che ci rivela il povero stato economico in cui negli ultimi suoi anni versò Baccio Pontelli (della cui agiatezza per la importante carica che esso sostenne e per la singolarissima abilità nell'arte che possedè, nessuno fin ora può aver avuto ragionevol motivo di dubitare) ci fa noto altresì come, contrariamente a quanto fin qui è stato supposto circa la durata della sua vita che niuno ha osato protrarre oltre il 1492, il comune giudizio di coloro che si sono occupati di lui, anche per questo riguardo, sia andato lungi dal vero.

[2] Bartolomeo Florido Arcivescovo di Cosenza; il quale, secondo che ne scrisse Filippo Bonamici nella sua opera *De Claris Pontificiarum Epistolarum Scriptoribus* « ab Alexandro Sexto « suas ad epistolas conscribendas primo adhibitus » non si sa bene se per propria fortuna o colpa « deinde ab eodem (Alexandro) « afflictus est miserandum in modum. »

PIETRO GIANUIZZI.

Memorie e documenti inediti

sulla Basilica di Santa Maria della Quercia in Viterbo

(Monumento Nazionale)

Pochi fra gli antichi, e quasi niuno tra i moderni, scrissero di proposito sul Santuario di S. Maria della Quercia. E i pochi che ne scrissero, o si ristrinsero, come il Borzacchi e il Tornelli, [1] a raccoglierne le leggende dei miracoli; o, come il Bussi, il Riccardi e il Cappelletti, [2] non ne posero in rilievo che la sola celebrità religiosa. Ma niuno ci parlò alla distesa, e con vera competenza, della sua celebrità artistica. Quel silenzio non fu giustificato. Perchè la basilica di S. Maria della Quercia, ora monumento nazionale, racchiude in sè tanti tesori d'arte del Rinascimento, da spuntare la severità anche dei critici i più schifiltosi. Forse fu ostacolo a tali studj la mancanza quasi assoluta dei documenti sulla sua costruzione. I pochissimi noti apparian monchi e insufficienti; e, per tentare una illustrazione artistica, sentiasi il bisogno d'una base storica inconcussa, che guarentisse dalle sorprese. Oltrechè si sapea di dover sconfessare certe vecchie tradizioni, e raddrizzare alcuni giudizii errati, per dar campo ad una critica severa, che spazzasse via tutto quell'orpello di grandi nomi, postovi su da una ingenua insipienza o da vanità municipali. Ebbene, questa base all'illustrazione artistica del monumento volli provarmi a darla io, che, dimorante sul luogo, avea sentore di certe miniere archivistiche, o affatto inesplorate, o, se già tocche, rifrugate con altri intendimenti. E infatti, le mie ricerche non furon senza frutto. Perchè, insieme ai documenti su le origini e le vicende, dirò così, amministrative del Santuario, mi si rivelarono anche quelli della sua edificazione. E in questi, tutto un popolo d'artisti, la più parte Lombardi e Toscani, affaticati per quasi un secolo a dare al monumento quella sontuosa genialità del Cinquecento, che ne è il tratto più caratteristico. Questi ultimi documenti reco ora a notizia degli studiosi. Dei primi, do quelli soltanto, che ho giudicato indispensabili a chiarire la intelligenza dei secondi.

La storia delle origini del tempio fu narrata, con semplici ma efficaci parole, dal Cronista Viterbese Niccolò Della Tuccia. [3] Fu esso scrittore sincrono, a tutto rigor di termine. Anzi, dippiù. Uno dei barbassori del Comune che gittaron le prime basi del Santuario, e prese non piccola parte ai piccanti dissidj, che precederon la sua costruzione. Ecco com'ei la narra. « Anno « Domini 1467. Era nel tenimento di Viterbo, intra le « vigne nella contrada detta Mandriale, [1] una devota « figura della beata Vergine pinta in una tegula, quale « fece pingere un bon omo chiamato Battista chiavaro, « da un pintore mastro Martello, detto Monetto. Esso « Battista portò e conficcò questa tegula in una quer- « cia, nella strada pubblica per andare a Bagnaja.... « Stette così in quella quercia tal figura circa 50 anni. « Forse dui o tre anni passati, certe donne Viterbesi « gli portavano gran divozione. Nel 1467, di Luglio, « multiplicò tanto la divozione, che tutto il popolo di « Viterbo e tutto il Patrimonio corse a quella figura, « mostrando Iddio infiniti miracoli per amor della sua « dolcissima madre. Per la qual cosa, prima fu fatta « una Cappella di tavole; e tanto moltiplicavano le « elemosine, che non aveva fine. Onde fu ordinato per « i signori Priori della città, far edificare una Chiesa « a onore della gloriosissima Vergine Maria, per l'infi- « niti miracoli ed elemosine.... E lì si dicevano ogni « giorno messe assai, e facevansi in quel tempo predi- « cazioni. Era in quel tempo a Viterbo la moria, e tutti « castelli e terre d'attorno schivavano nostre conversa- « zioni.... Quando fur palesati detti miracoli, ristrinse « la morìa e non morì più persona..... Lunedì, li 24 « (agosto 1467), venne in casa de signori Priori prete « Domenico di messer Giovanni Manescalco. Erano cin- « que fratelli, padroni d'un pezzo di terra dirimpetto « alla suddetta Madonna; e donorno alla Comunità di « Viterbo tanto di quel terreno, che si potesse edificare « la chiesa in detto loco.... Il martedì seguente..... noi « Priori andammo a detto loco, e pigliammo possesso di « detta donazione..... ». [2]

Si dilunga il cronista a narrarci l'ansioso accorrer dei devoti dalle terre vicine, scortati da Fraternite di Disciplinanti o Frustatori: il voto fatto dal popolo di Siena, che, atterrito di quel tempo, e precisamente nel giorno 22 agosto 1467, da *160 terremoti intra dì et nocte*, [3] promise, se cessava quel pericolo, *portare alla Madonna della Cerqua di Viterbo una cittadella d'argento, fatta a sembianza di Siena:* voto che non ci dice se fu poi adempiuto, tuttochè la città fosse *liberata dai*

[1] Borzacchi, *Istoria di S. Maria della Quercia*. Venezia, Groppo, 1696. — Tornelli, *Miracoli della Madonna della Quercia e sua istoria*. Viterbo, Poggiarelli, 1827.

[2] Bussi, *Storia di Viterbo*. Roma, Bernabò, 1742 P. I, pag. 267. — Riccardi, *Storia dei Santuari più celebri*. Milano, 1840, pagina 175. — Cappelletti, *Le Chiese d'Italia*. Venezia, Antonelli, 1847, vol. VI, pag. 142.

[3] Ciampi, *Cronache e Statuti della città di Viterbo*. Firenze, Viesseux, 1872, pag. 91.

[1] Questa contrada è a nord-est di Viterbo, distante appena due chilometri dalla città. Il sito, ov'ora sorge il tempio di S. M. della Quercia, con dattorno il villaggio che da questo prese il nome, è più spesso addimandato nei documenti *Campo Graziano*; denominazione antichissima, di cui si trova cenno nel doc. 259 del Regesto Farfense, all'anno 825. (V. *Reg. di Farfa* pubblicato da I. Giorgi e U. Balzani. — Roma, 1879, vol. II, pag. 213).

[2] Ciampi, *op. cit.*, pag. 91.

[3] Questa variante è nel codice Riccardiano n. 1941, c. 71, segnato erroneamente nell'inventario a stampa del Lami (Livorno 1810) *Diario istorico di Giovanni Iuzzo speziale*, e nell'intestazione del codice, *Cronache di Viterbo scritte da Ancillotto, Girolamo, Cola e Giovanni Cobeluzo*, mentre non è che un esemplare, molto più antico di quello pubblicato dal Ciampi, della Cronaca di Viterbo di Niccolò Della Tuccia.

terremoti. [1] Descrive una *bella* e *magna processione* fatta di Settembre, nella quale furon portati *il confalone nuovo della Madonna e 'l nuovo di S. Lorenzo* (protettore della città), *dipinti e ornati da Fra Giovan di Fiesoli dell'ordine Domenicano.* [2] Ci informa della deliberazione allora presa di costrurre in quel sito una *devota Cappella* di materiali stabili, con una abitazione di religiosi, *quali furno certa compagnia d'omini vestiti di bianco, con li cappucci aguzzi bianchi a becchetta e mantelli bisci, che si chiamavano Gesuati.* [3] Per ultimo, dice che *nell'anno Domini 1470 furo principiati e fatti li fondamenti della chiesa* GRANDE. [4]

Ma il cronista, che ci fu largo di questi e d'altri ben più minuziosi dettagli, seguì anche in ciò la sciagurata usanza di molti cronisti italiani, e ci negò fino il più lieve indizio per chiarirci l'autore d'un'opera d'arte così importante. Eppure ne dovette aver contezza. Sappiamo che il modello, giacchè il modello ci dovea essere e ci fu, [5] venne discusso in una congrega dei maggiorenti del Comune, ed egli era del bel numero. Oltre di che, pur tenuto conto delle trasformazioni avvenute dipoi, il concetto primigenio, l'idea fondamentale di quel tempio era ispirata a tale una grandiosa novità, che non potea non fare impressione in una città, la quale, sebbene non iscarsa di bei monumenti civili, non avea però a quel tempo edificii religiosi di cotanta rilevanza. La antica Cattedrale, in istato poco men che rovinoso, era allora ristretta sino all'attuale presbiterio. Avea, per giunta, l'ingombro del coro nel bel mezzo della nave maggiore, che la rendea penosamente angusta. [6] Il san Francesco e S. Maria della Verità erano, è vero, più spaziose. Ma coi loro tetti a scheletro, con quella severa ascendentalità dell'architettura ogivale, colla loro semplicità e nudità decorativa, erano omai troppo *all'antiga*, nè rispondeano più alle nuove idealità dell'arte, che andavasi ringentilendo al soffio del Rinascimento. V'era altresì S. Maria di Gradi. Ma, pur essa costrutta sul vecchio tipo archi-acuto. Anzi, se lice giudicare dai superbi frantumi disseminati nei possessi di quel Convento, dovea avere un'impronta d'austerità monastica assai più marcata, con quelle forme tozze e massiccie, che arieggiano un po' la rudità Normanna; come riscontransi nella nostra Badìa di San Martino, e in tutte le altre costruzioni chiesastiche della prima metà del secolo XIII, ispirate o compiute dal Viterbese Cardinal Capocci. D'altronde, quel primo modello di S. M. della Quercia non poteva esser mai una ispirazione locale. Quella torre campanaria, distaccata, strutta a più ripiani, colossale, altissima, anche più di quanto oggi la vediamo, [1] rammentava troppo gli ardimenti Lombardi e Toscani, di cui non era alcuna traccia nelle nostre contrade. Cionondimeno, nè i Cronisti, nè gli atti del Comune, nè i copiosi codici d'allora, hanno una sola parola rivelatrice dell'impressione di quei giorni, e dell'artefice che architettò il famoso Santuario.

È vero che, nel primo inizio tra il 1467 e il 1469, quel novello edificio non dovette esser divisato di gran mole. Il Cronista, anche quando tratta di stabilire la Chiesa definitiva, da sostituirsi alla Cappella provvisoria contesta di legnami, non dubita punto di chiamarla anch'essa una *Cappella.* [2] E Paolo II, nella sua Bolla d'assenso alla costruzione della Chiesa stabile, concede soltanto l'innalzamento d'una *Ecclesiola cum humili campanili.* [3] Però, tre anni dipoi, al momento della esecuzione, s'era di certo mutato di proposito.

[1] *Ivi*, pag. 92. Nella prima sala del palazzo del Comune, sulla volta e nelle pareti, è dipinta la storia della fondazione di S. M. della Quercia. In una di tali pitture, opera della fine del secolo XVI, si vede rappresentata una Deputazione del Comune di Siena, venuta al Santuario a sciogliere il voto. Ma il fatto è tutt'altro che storicamente accertato.

[2] Di questo pittore, omonimo del famoso Beato Angelico, e sopravvissuto a lui, non fa menzione il ch. P. MARCHESI, nella sua opera *Pittori, scultori e architetti Domenicani.* Bologna, 1879.

[3] I Gesuati furono una Religione di laici, detti apostoli della povera vita, o chierici di S. Girolamo, istituita dal B. Gio. Colombini da Siena e approvata da Urbano V in Viterbo nel 1367 (FEO BELCARI, *Vita del Beato Colomb.* Roma, Dragondetti, 1659). Furon soppressi da Clemente IX nel 1668, ad istanza della Repubblica Veneta (MORONI, *Dizion. di erudizione stor. eccl.*, vol. XXX. pag. 110).

[4] CIAMPI, *op. cit.*, pag. 268.

[5] Una deliberazione della Compagnia della Madonna e dei Priori, del 26 dicembre 1474, stabiliva che gli Officiali, deputati alla sopravveglianza della fabbrica, *stent modello eis assignato et tradito super edificia ipsius Ecclesie* (Archivio Comunale — Liber Reformationum, vol. XIX, c. 149 ad annum).

[6] Leggiamo in un *Ricordo dei Priori* dell'aprile 1490 — *Fu concluso che si levasse questo coro quale sta nel mezo della Chiesia de S. Laurentio: si levasse in modo che la chiesia rimanesse spicciata...* E poco appresso, *molti ciptadini et li calonici de San Laurentio predecto et molti altri....furo presenti quando el Governatore, de voluntà de Mons. el Vescovo, pigliò uno martello con lo quale lui volse dar principio, in segno di decta demolitione; et smurò alquanto de muro della spalla diretro de decto coro* — (Libro dei Ricordi dei Priori dal 1485 al 1495. n. 21, c. 91). Il Vescovo era Francesco Maria Visconti di Milano, uomo di vasti disegni. Egli non solo tolse il coro dal mezzo della Chiesa, ma ampliò e piantò il giardino dell'Episcopio, includendovi l'antichissima strada, che, da dietro il Duomo, menava a Porta Valle (Arch. Com. Lib. Reformat., vol. XIX, pag. 92).

[1] Nelle suindicate pitture esistenti nel palazzo del Comune, vi ha quella della parete a destra, che rappresenta il tempio odierno della Quercia, con allato il suo Campanile. È singolare che questo sia disegnato a quattro ordini, mentre quello costrutto non ne ha che tre, e vi siano altre decorazioni di dettaglio, che non furono mai tradotte in atto. È vero, che questo campanile lo si dovette diroccare fino al 1° ordine nel 25 giugno 1634, perchè minacciava rovina. Ma sappiamo con certezza, che tutti i conci vennero ricollocati in opera; nè la torre patì diminuzione. (Libro delle Ricordanze di Sindicheria segnato col n. 125, c. 144, nell'Archivio di S. M. della Quercia). Convien dunque pensare che il disegno del campanile, pella pittura del palazzo, venisse tolto dal modello originale, che avrà recato i quattro ordini, e che questi, nell'esecuzione, per una cagione qualsiasi, furon poi ridotti a tre. Un arbitraria fantasia del pittore, non ci pare in tal caso di poterla concedere.

[2] CIAMPI, *op. cit.*, pag. 93.

[3] Documento I.

Perchè, e il cronista scrive che s'erano principiati e fatti li fondamenti della chiesa *grande*, e Sisto IV, nella sua Bolla di scomunica contro gli abusivi raccattatori d'elemosine pel tempio della Quercia, aggiunge subito, *cujus edificia sumptuoso et excellenti opere construuntur.* [1] Dunque, una sostanziale variazione dal primo al secondo disegno non potea non essere avvenuta. Forse era stato impulso a più grandiose aspirazioni quello spirito di gelosa rivalità, che, lungo il medioevo, fu la sintesi storica di tutti i Municipii d'Italia, e allora s'esplicava in una fortunata emulazione artistica tra vicini. E forse le recenti meraviglie del Duomo d'Orvieto non furono potute, in quella congiuntura, dimenticare dai Viterbesi: essi, che solo pochi anni innanzi, perfino nel procacciare il primo orologio del Comune, imposero all'artefice che lo avesse a dare più bello e più potente di quello d'Orvieto. [2]

È perciò che riesce tanto più inesplicabile il silenzio delle nostre carte su quel primo tipo del santuario. Non ci avanzò notizia, che del soprastante a quei primi lavori. Un tal Mastrodio, o meglio mastro Oddo da Viterbo. Ma costui, più che un capomastro, sotto i cui panni potea ben celarsi a quei giorni un architetto della forza del Maitano, [3] ci ha l'aria d'un semplice Offiziale o *Massaro* del Comune, o meglio d'un sollecitatore, come lo chiamò il cronista. [4] A ogni modo, una personalità senza interesse, senza precedenti artistici, nè mai più nominata. Non devesi però tacere, che una certa tradizione, tuttochè assai timidamente insinuatasi tra noi, ci fece e ci fa talvolta sussurrare all'orecchio il nome di Bramante. Ma, a prescindere da ogni mancanza di analogia stilistica tra le opere *certe* di lui e questa di S. M. della Quercia, il celebre Asdruvaldese, nel 1467 e appena a 23 anni, non avea ancora aperta la serie dei suoi prodigi artistici nelle terre Romane. Oltrechè lo stesso silenzio degli atti Comunali pare escludere il proposito della chiamata d'un artista di gran fama. Cosicchè questo ci giova porre in sodo: che tutti i documenti, almeno quelli noti sino ad ora, sono muti intorno al primo creatore di S. Maria della Quercia. Sappiamo solo che la città formicolava in allora d'un grande sciame di artisti Lombardi. [5] Sappiamo che questi, nella loro immigrazione su Roma, ov'erano attratti dalle sontuosità della Corte papale, [6] soffermavansi con predilezione qui in Viterbo, che incontravano a breve tratto da quella, e che promettea loro cottimi assai lucrosi, massime per la ricostruzione dei tre grandi palazzi del Governatore, dei Priori e del Podestà, intrapresa appunto di quel tempo. Le nostre carte riboccano dei nomi di questi laboriosi operai, che aveano invaso tutte le nostre industrie, tutte le corporazioni delle arti cittadine; e talvolta provocaron persino speciali leggi di polizia e di contributo per contenerli. [1]

Comunque, la fabrica, iniziata con ardore nel 1470, copriasi già del tetto nel 1472. [2] Nell'anno successivo si posero a cottimo le volte della crociera trasversale. [3] Ma questo primo periodo di singolare attività fu susseguito da un altro di marcata rilassatezza, svoltosi tra il 1475 e il 1480. Ne furono cagione i dissensi insorti in grembo alla Compagnia della Madonna, che s'avea tolto la cura di quelle costruzioni. [4] E più ancora la peste del 1476; la quale, nella stessa guisa che cacciò dalla città tutti i magistrati e i più abbienti cittadini, [5] avrà di certo sbandato anche i lavoratori addetti alla fabbrica del tempio.

Se non che, intorno al 1480, troviamo deputato alla direzione dei lavori un capomaestro di singolare importanza, la cui figura, tutta propria degli artisti di quei giorni, ha la parvenza d'uno di quei fortunati figli del Rinascimento, che, dal trattar scalpello o cazzuola, seppero levarsi alle più ardite concezioni dell'arte. Danese di Maestro Cecco da Viterbo era il suo nome. [6] Suo

[1] Documento XV, alla nota 2.

[2] *Melius et potentius quam aurilogium existens in civitate Urbevetana.* Questo contratto ha la data del 26 marzo 1424, e leggesi nel vol. III delle Riformagioni del Comune, a carte 27. Il costruttore del nuovo orologio fu *Magister Iacobus Vecchio Nicolai Vecchi de Benevento habitator Urbis, Magister aurilogiorum et faber famosus.*

[3] Fumi, *La facciata del Duomo d'Orvieto.* « Archivio storico dell'arte », anno 1889, pag. 185.

[4] Ciampi, *op. cit.* pag. 99.

[5] Eran soprattutto tagliapietre, carpentieri, muratori, ricamatori, cimatori di panni di lana, e anche albergatori.

[6] Bertolotti, *Artisti lombardi in Roma, nei secoli XV, XVI e XVII,* vol. I, pag. 3.

[1] Un Breve d'Innocenzo VIII del 12 gennaio 1490, nel sanzionare l'imposta d'un danaro sopra ogni libbra di pesce o di carne, creata dal Comune a profitto della fabbrica del Duomo, prescriveva « *Lombardi et ceteri laboratores advene, videlicet magistri carlenum unum, ceteri unum grossum pro quolibet, aut operas equivalentes prestent huic operi* (Cathedralis Ecclesie Viterbiensis ampliande, illiusque fabrice) » (Archiv. Comun. pergamena n. 815). Perchè questa tassa così mite non fosse una derisione, convien dire che i lavoratori Lombardi e d'altri paesi, dimoranti di quel tempo in Viterbo, fossero in numero ben considerevole.

Diamo anche quest'altro bando del 12 novembre 1493. « *Che tutti e ciaschuno, Lombardi, viandanti etc. che fussero venuti nela cità de Viterbo da 15 di passati in quà, debiano essersi partiti de la decta cità, fino el termino de tucto domane, socto pena di duc. 2 d'oro largi.* » (Ivi, Lib. Reformat., vol. XXV, pag. 34).

[2] Ciampi, *op. cit.*, pag. 103.

[3] Documento XI.

[4] Questa Compagnia o Società della Madonna, di cui si ha così spesso menzione nei documenti, formava il consiglio di amministrazione della fabbrica. Fu creata nel 1467, e composta di 112 cittadini (Della Tuccia, loc. cit. pag. 92). La constituzione o regolamento organico di questa Società leggesi al vol. XIX delle Riforme c. 180. Ha la data del 28 febbraio 1475.

[5] Archiv. Comun. Lib. Reformat., vol. XX, c. 149.

[6] Questo Maestro Danese da Viterbo (detto in qualche documento anche Danesio e Denisio) non va confuso con quel Maestro Dionisio, pur di Viterbo, del quale, come meccanico, ingegnere e primo inventore de' sostegni ne' fiumi, parlarono, primo lo Zendrini (*Regol. ed usi delle acque correnti*, 1741, pag. 356), poi il Frisi (*Istituzioni di meccanica*, pag. 428), il Delaistre (*Encycl. de l'Ingénieur*, T. II, pag. 111), l'Orioli (*Biblioteca Ita-*

padre, nativo di Mugnano, un castelluzzo a poco tratto da Viterbo, era venuto alla città per lucrarvi l'arte del muratore, e vi avea compiuto qualche opera di rilievo: tra cui, le grandi volte sottostanti al cortile del palazzo Comunale.[1] Danese era cresciuto anch'esso nel paterno mestiere. In una carta del 1467 ci apparisce per la prima volta, addetto ad alcuni lavori dell'episcopio, rimbeccare una accusa mossagli contro dal *Guardiano* del Comune.[2] Da allora fino al 1475, lo s'incontra assai di frequente prescelto ad arbitraggi di opere murarie. Nel 1477, rende un lodo sulla costruzione di alcuni muri nella fabbrica della Quercia, di che era insorta questione tra certi muratori di Como.[3] Intorno però al 1480, lo troviamo preposto, tutto ad un tratto, con certa solennità di forme e con trattato tutt'affatto eccezionale, alla direzione dei lavori in S. Maria della Quercia. Disavventuratamente la scritta di quel contratto andò perduta coi libri delle Riformagioni di quelli anni. Ma per avventura, ne rimase traccia in un documento successivo. Dappoichè, costruendosi a quei giorni anche il palazzo del Governatore, il Tesoriere e l'Uditore del Patrimonio, insieme ai Priori e Soprastanti del Comune, affidarono al Danese anche la costruzione di quell'edificio. Però ad un patto: che quel nuovo affidamento nol distraesse dal precedente impegno da lui assunto per la edificazione del tempio della Quercia.[1] Ecco diggià un capomaestro, il cui nome si collega a due dei più importanti monumenti, di che a quei giorni s'arricchia la sua città.

Ma non basta. Si ha una memoria successiva, che delinea anche meglio la personalità di lui come architetto. Nel 1489 voleasi ampliare, anzi rifare a nuovo la Cattedrale Viterbese. I Priori del Comune, grandi caldeggiatori di un tal disegno, dopo essersi lungamente tapinati alla ricerca della pecunia necessaria, posero gli occhi sul Danese; e, d'accordo col Vescovo, gli trassero dalle mani un modello, un bel modello, dicon essi, che rispondea al concetto di quelle grandiose ricostruzioni. Son queste le loro parole, scritte nel *Libro dei Ricordi*, che solean trasmettere ai loro successori.

« Notificamo ad V. M. S. che, per dar opera che « omnino la Chiesa di S. Laurentio si magnifichi, noi « Priori havemo dì et nocte excogitato più et diversi « modi di trovar denari, secondo el sopradecto Consiglio « renduto, senza tochare nè imporre graveza ad carne o « grani, et forse senza danno nisciuno, nè incomodo del « nostro Comune, in quantità per diverse vie, che Sancto « Laurentio (il Duomo) se farà dalle fondamenta de « novo, e tal volta de marmo in pochi anni. Et ad ciò « havemo più et diverse volte parlato con monsignore « el Veschovo, et, di consentimento di Sua Signoria, facto « fare uno bello modello al Danese..... quale porrete ve- « dere, ad ciò che s'intenda la spesa se habia da fare ».[2]

liana, T. XIX, pag. 458), il Promis (*Architett. Vit. di Franc. di Giorgio Martini*), e da ultimo il ch. Milanesi, con assai interessanti notizie sul soggiorno di lui in Siena dal 1469 al 1475. (Vedi G. Milanesi, *Docum. per la storia dell'Arte Senese*, T. II, pag. 360). Veramente, la concordanza delle caratteristiche personali di quei due non potrebb'essere più completa. Ambedue quasi d'uno stesso nome, ambedue coevi, ambedue Viterbesi, ambedue figli d'un padre che nomavasi maestro Cecco ed era muratore, e, quasi ciò non bastasse, ambedue aventi un fratello di nome Domenico. Ciò nondimeno, un attento esame dei documenti ci rivelò: 1º che mentre Dionisio nella seconda metà dell'anno 1469 era agli stipendi del Comune di Siena qual temperatore del pubblico orologio (Archiv. delle Riform. di Siena, delib. del concistoro, ad annum), Danese nel 5 luglio di quello stesso anno rendeva un lodo qui in Viterbo, insieme ad altri muratori, sui lavori d'una casa spettante a un tal Tartaglia (Archiv. Not. Viterb. Protocollo IV di Mariotto de Fajanis); 2º che parimenti, mentre Dionisio scriveva da Revere, nel ducato di Mantova, una lettera del 4 ottobre 1479 a Lorenzo il Magnifico, con la quale gli chiedea un salvacondotto per recarsi a Firenze, lettera che ci diede pel primo lo stesso Milanesi nel periodico il *Buonarroti*, e fu poi riprodotta dal Ciampi con qualche appunto biografico (*op. cit.*, pag. 418), Maestro Danese assisteva qui in Viterbo nel giorno 11 di quello stesso mese, agli sponsali d'un tal Maestro Tommaso Bracciolini da Brescia (Archiv. sud. Prot. V di Latino Latini); 3º che finalmente, mentre Dionisio è inteso nel 1481 a condurre a termine per la Repubblica di Venezia un certo *ingegno*, presso Padova, *mediante il quale le barche e i burchi potessero passare per la Chiusa di Strà* (Orioli, *Bibl. Ital.*, vol. XIX, pag. 159), Maestro Danese era in quello stesso tempo qui in Viterbo a bisticciarsi intorno alla composizione del Chiostro della Quercia, e a rendere un altro arbitraggio sulla divisione d'una casa. (Archiv. sud. Protoc. di Michelangelo Caprini 17 e 23 maggio 1481).

Ciò basti a provare la ben distinta personalità di quei due maestri Viterbesi, a chiunque, per l'accidentalità delle dette consonanze, fosse tentato di crederli una sola persona.

[1] Archiv. del Comune Lib. Reformat., vol. IX, pag. 165, all'anno 1446.

[2] Archiv. Not. Viterb., Protoc. I del Not. Tommaso de Antiquis, istromento del 28 gennaro 1467.

[3] Documento XIII.

[1] « Die V novembris 1481. Magnificus vir et optimus legum doctor Dominus Natimbene de Valentibus, auditor et locumteneus eximii Legati Provincie Patrimonii (il Cardinale Matisconense del titolo di S. Giovanni e Paolo), cum presentia et voluntate M. D. Priorum Viterbiensium, et etiam cum consensu Ursini Thesaurarii Patrimonii, et Domini Galeocti Gatti et Pacifici Bonelli, electorum super constructione et fabrica palatii noviter conficiendi (quello del Governatore), existentes etc..... ordinaverunt, omni meliori modo, Magistrum Danesium massarium Comunis Viterbii, presentem et acceptantem, pro uno anno incipiendo a die hujusmodi contractus etc., cum salario trium ducatorum; promictens mag. Danesius prefatus..... ponere omnes suas operas pro utilitate et constructione dicti palatii noviter conficiendi, et in predictis adhibere omnem suam diligentiam et sollicitudinem, et promisit artem suam non exercere, nisi in supradicto exercitio, *excepta obligatione ad quam tenetur pro edificiis Beate Marie de Quercu*, secundum formam contractus manu ser Latino Latini; cum hac etiam condictione, quod quoties acciderit, quod prefatus Danesius iret extra territorium Viterbii, dicta occasione vadat sumptibus Comunis, tam equi quam impensarum. (Arch. Com. Lib. Reformat., vol. XXI, pag. 127) ». Il contratto col Danese per la direzione dei lavori alla Quercia, cui accenna il documento, dovette essere stipulato poco prima del novembre 1480, e trovarsi appunto nel Libro delle Riformazioni, oggi mancante, dall'aprile 1477 a tutto ottobre 1480.

[2] (Archiv. Com. — Libro dei Ricordi dei Priori dal settembre 1485 a tutto ottobre 1495, segnato col n. 21 a pag. 94). Difatti, fu quasi subito incominciata la trasformazione della Cattedrale. Tutto fa

Dopo ciò non si può più dubitare del valore e della competenza tecnica dell'uomo, cui vennero affidate le sorti di S. Maria della Quercia. Questi ricordi dicon chiaro, che il Danese, al quale commetteansi lavori di cotanta mole, e, quel ch'è più notevole, tutte le costruzioni di maggior rilievo della sua città, non era artista di comune levatura; ma un architetto, che avea lena di concepire e plasmare edificii, sorpassanti di gran lunga la portata delle ordinarie costruzioni. Sventuratamente ci manca oggi ogni elemento certo per istudiare il campo della sua genialità artistica; come non ci è dato precisare quanta parte ei togliesse nelle progressive correzioni del monumento della Quercia. Certo che di grandi mutamenti furono introdotti nel primo organismo architettonico, durante e poi la soprastanza del Danese, protrattasi, a quel che pare, molto a lungo; giacchè durava ancora dopo il 1500, ed egli si spense assai carico d'anni tra il 1517 e il 1519. [1] Ne sono prova; nella facciata, le perplessità intorno al coronamento del timpano [2] e il rialzamento della porta maggiore; nella nave di mezzo, l'impalcatura a lacunari, concepita solo verso il 1500; nelle navi minori, le sostruzioni per celarne i tetti a scheletro, uno de' quali, e precisamente quello a sinistra, serba anch'oggi i primitivi mensoloni intagliati, e traccie di pitture del secolo xv; sotto il bema, l'avanzamento dell' edicola che chiude la Quercia e la Tegola miracolosa, posta là come principale lipsanoteca del santuario: sotto l'arco santo, le brutte transenne, ora rimosse, che disseparavano il presbiterio dal coro, aggiuntovi sol dopo che si affidò la Chiesa ai Domenicani della Congregazione di San Marco: e così via via delle altre trasformazioni, anche nella parte decorativa, segnalateci dai documenti.

Ma, forse non tutte le opere del Danese ci sono sconosciute. Una carta del 1487 ce lo presenta promuovere un arbitraggio *super compositione inclaustri... S. M. de Quercu*, contro un tal Maestro Bartolino da Como, che sappiamo essere un muratore, e assai probabilmente fu il cottimante di quel chiostro. [1] Per mala sorte il documento non ci lascia apprendere dippiù. Nè ci dice qual parte rappresentasse il Danese in quel litigio. L'essersi però taciuta in quell'atto la sua qualifica professionale; quell'appellativo di *vir spectabilis* datogli dal Notaio, non tanto facile ad esser regalato ai maestri di arti manuali, e che nei documenti del tempo troviamo dato soltanto al San Gallo; quel trattarsi di divergenza sorta sulla *composizione* del chiostro, potrebbero far credere che il Danese stesse allora nelle funzioni di qualche cosa più, che un semplice soprastante. Or bene, ove ci si domandasse, se il futuro architetto della Cattedrale di S. Lorenzo avrebbe mai potuto esser egli stesso l'architetto di quel chiostro, noi dovremmo rispondere che sì. Il disegno di questo chiostro fu una inspirazione tutta Viterbese. Anzi dobbiam dire dippiù. Fu una completa riproduzione di quest'altro chiostro marmoreo, che ancor veggiamo a S. Maria di Gradi, opera della prima metà del secolo xiii. V'hanno gli stessi archetti ogivali posati su colonnine binate; le stesse modanature di capitelli, di basi, di cornici; le stesse disposizioni e sporgenze di pilastri; gli stessi trafori tra gli archi; persino l'identico disegno della cisterna elevata in mezzo al chiostro. La qual cosa mostra che l'architetto, non volle soltanto appropriarsi un pensiero fugace o il concetto generale di quel chiostro, ma intese darne a dirittura la riproduzione. Naturalmente, in questo della Quercia, l'esecuzione riuscì più fine e le membrature son più gentili e accarezzate che non quelle dell'altro, improntate del rude ma robusto tocco dei marmorarj trecentisti. Ma, poichè quel di Gradi non avea che un solo ordine, e questo della Quercia era da costrurre a due, qui venne manco la genialità del riproduttore. Perocchè, o non sentisse già più l'ogivale, o fosse irresistibilmente attratto dal fascino delle nuove forme, soprappose al prim'ordine quel disarmonico porticato ad arco tondo del secondo ripiano, che darebbe a credere di esservi stato aggiunto assai dipoi, se documenti irrefragabili non ne attestassero la simultanea

credere che l'attuale disegno della medesima, tranne la facciata e qualche altra lieve modificazione introdottavi dipoi, sia nel complesso quello medesimo allora presentato dal Danese. Aggiungiamo queste altre notizie su di lui.

Nell'aprile del 1490, fu dal Consiglio Generale nominato soprastante *alle fabbriche del Palazzo dei Priori di Viterbo, del Palazzo del Podestà diruto e caschato per la chaduta della torre del Comune* (1487); *del palazzo nuovo si fa per lo Governatore, con potestà di comperar case..... et dar cottimi* etc. (Ricordi dei Priori loc. cit., pag. 97).

Nel settembre 1491, propose ai Priori di costrurre dinnanzi al palazzo Comunale *una ringhiera, da farsi longha quanto traeva la facciata denante; che saria stata una grande magnifica fortezza delle mura del decto palazo, uno spettaculo ad cacar officiali, ad prediche* etc..... *E percio,* (soggiungono i Priori), *col consiglio de M° Danese, intendente et praticho, semo rimasti d'accordo darla in coctimo, ad tucte nostre spese, ad Maestro Christophano muratore et suo compagno. Volevano bologn. 30 alla canna. Volemmo darli 25. Infine se remesse en mano di decto M° Danese,* ecc. (Ricordi dei Priori ecc., pag. 125).

[1] Il Protocollo IV del notaro Mazzatosto de Mazzatostis reca il testamento di lui, in data 28 dicembre 1517. Non presenta alcun che di notevole. Vuole esser sepolto in S. Sisto. Lascia un legato al nepote Vincenzo, figlio di suo fratello Domenico. Istituisce sua erede la figlia Rosata. Notiamo soltanto che quel nepote Vincenzo, il quale, in omaggio alla fama dello zio, si fece poi chiamare Vincenzo del Danese, riuscì anch'esso un eccellente scalpellatore. A dì 16 giugno 1514, tolse a cottimo dai Priori del Comune il lavoro di tutti i conci della nuova chiesa di S. Maria delle Fortezze, della quale s'era posta la prima pietra li 3 novembre 1513. (Protoc. II del sud. notaro, ad annum). Del resto, la morte del Danese dev'essere avvenuta entro l'anno 1518. Dappoichè, in un istromento del 31 gennaio 1519 si ha che s'era acceso un gran litigio tra i suoi eredi: cioè tra Rosata *filiam et heredem dicti Magistri Danesii ex una, et magistrum Vincentium magistri Dominici magistri Cecchi ex altera.* (Ivi, ad annum). Dunque a quel tempo maestro Danese era diggià trapassato.

[2] Documenti XXV e XXXII.

[1] Docum. XIV.

costruzione. Son queste adunque le ragioni, per le quali si potrebbe supporre, con qualche argomento di probabilità, non esser stata estranea a questo claustro la mano del Danese, vago di riprodurre uno dei monumenti medioevali più belli e più pregiati della sua città.

Checchè però ne fosse, è assodato dai documenti, che, dopo l'assunzione di lui alla sopraintendenza dell'edificio, tutti i lavori s'ebbero un impulso più vigoroso. Già dal 1481, maestro Ambrogio da Milano s'era posto alla fabbrica del campanile. [1] Una deliberazione del Consiglio comunale ci accerta che, in sullo scorcio del 1484, quella costruzione era presso che compiuta. [2] Nel 1490 s'innalzò l'edicola della Madonna. E fu per l'autorità del Danese, se, tra i due modelli presentati, si prescelse quello bellissimo del Milanese Andrea Brogno. [3] Intanto, al 1496 la Chiesa e il Convento della Quercia trapassavano a un'altra famiglia di Domenicani, detti della Congregazione di S. Marco. [4] I quali, rinvigoriti dal nuovo organamento monastico improntato su loro dalla Riforma, posero un po' di regola alla malmenata amministrazione della fabbrica. Si è infatti da quell'anno, che s'inizia una preziosa serie di registri, contenenti le spese di costruzione della Chiesa. Per lo innanzi venian queste segnate nei *catoni* [5] del Comune, andati poi perduti con gran parte dei documenti di quei giorni. S'intraprese allora nel 1498 l'erezione del vasto dormitorio, collocato fra i due chiostri. [6] Nel 1502 si vestirono d'intonaco le pareti interne della Chiesa, e si fornirono la cupola, i tetti delle navi, la sacrestia. [7] Due anni appresso, Bernardino da Viterbo e Domenico da Firenzuola presero a scolpire la porta maggiore. [8] Al settembre del 1509, Carlo, Mariotto e Domenico da Firenzuola, insieme al predetto Bernardino, compierono l'elevamento della facciata insino al timpano. [9] Alle ricche sculture di questa s'erano aggiunti tre mezzi tondi, egregio lavoro di Andrea Della Robbia. [10] E i lavori ferveano sempre più. Bruno da Settignano facea sorgere di mezzo al chiostro una stupenda cisterna (1508). [11] Aggrandivasi la Chiesa coll'aggiunta del coro (1511). [12] E mentre Fra Bartolomeo Dalla Porta ne iniziava la *tavola dell'incoronazione* per l'altare, [13] e Frate Eustacchio da Firenze ne alluminava i graduali e gli antifonarj, [14] due intarsiatori Fiorentini erano attorno alla costruzione degli stalli. I modelli di questi s'eran tratti dall'Abbadia di Monte Cassino fuori di Siena, e dall'altro di San Salvatore di Firenze, fuori la porta a San Miniato. [1] Dipoi, nel 1517, vinta ogni dubbiezza sul coronamento della facciata, vi s'imponeva il timpano. [2] Due anni appresso Antonio da San Gallo toglieasi il cottimo del palco a lacunari sotto il tetto della nave maggiore, su disegno di quello dell'aula del concistoro in Vaticano, che trasse poi a fine nel 1525. [3]

Compieasi in tal modo il Santuario di S. M. della Quercia, almeno nelle parti principali. I lavori aggiuntivi dipoi, non furon che decorativi. Di tutti, dal più al meno, ci vennero palesi i documenti, che ora offriamo agli eruditi e agli studiosi d'arte. D'un sol nome ci furono ostinatamente avari gli archivi Viterbesi: del nome di colui che creò l'archetipo del tempio. È da augurare che nuove ricerche riescano a colmare anche quest'ultima lacuna. [4]

CESARE PINZI.

[1] Docum. XV.
[2] Docum. XVII.
[3] Docum. XVIII.
[4] Docum. XX in nota.
[5] Il *catonus* era propriamente il giornale, dove si registravano i mandati di pagamento (*bullecte*) soddisfatti dal Camerlengo.
[6] Docum. XX.
[7] Docum. XXII.
[8] Docum. XXIII e XXIV.
[9] Docum. XXV.
[10] Docum. XXV.
[11] Docum. XXVI.
[12] Docum. XXVIII.
[13] Docum. XLIII, 3.
[14] Docum. XXVIIII, 2.

[1] Docum. XXX.
[2] Docum. XXXII.
[3] Docum. XXXIII, XXXVI, XXXIX e XL.
[4] Sento il dovere di attestare pubblicamente la mia gratitudine ai RR. PP. Francesco Migliorini e Ceslao Carones, Sopraintendente e Vicesopraintendente nel monumento nazionale della Quercia, per le tante cortesie, onde agevolarono le mie ricerche in quell'archivio.

DOCUMENTI

I.

1467, ottobre 22.

Archivio storico del Comune di Viterbo. *Liber Regestorum Comunis Viterbii, qui et* MARGARITA *nuncupatur*. Vol. I, c. 170.

Bolla di Paolo II al Vescovo Niccolò, perchè conceda al Comune di Viterbo di poter costrurre, colle elemosine e le oblazioni raccolte presso l'immagine della Madonna della Quercia, una chiesuola con umile campanile ed una casa per abitazione dei Frati Gesuati, preposti al culto di detta Chiesa.

Paulus Episcopus etc. Venerabili Fratri Nicolao, Episcopo Modrusiensi in civitate nostra Viterbiensi residenti, salutem etc..... Exhibita nobis nuper pro parte dilectorum filiorum Comunitatis Civitatis nostre Viterbiensis petitio continebat, quod ipsi, ob spetialem devotionem quam gerunt ad Pauperes Societatis Iesuatorum,.. et ut illorum exemplari vita, monitionibus et consiliis Christifideles illarum partium suarum animarum salutem querere ferventius innitantur, cupiunt, pro perpetuis usu

et habitatione eorumdem pauperum, qui aliquam domum in civitate predicta et illi adjacentibus locis pro eorum receptione non habent, extra et prope civitatem ipsam, apud figuram Virginis Marie de Quercu, locum valde accomodum et idoneum, ex oblationibus et elimosinis eidem figure pia Christifidelium largitione hactenus factis, et que pro tempore fierent, fundari, construi, et edificari facere unam domum cum necessariis officinis, si eis super hoc per sedem Apostolicam licentia concedatur. Quare, pro parte Comunitatis predictorum, nobis fuit humiliter supplicatum, ut eis domum hujusmodi cum Ecclesia sub invocatione ejusdem Virginis Marie de Quercu, campanili humili, campana, cimiterio, dormitorio, refectorio, claustro, ortis, ortalitiis et aliis necessariis officinis, ex eisdem elemosinis, fundari, construi et edificari faciendi, dictisque Pauperibus illam pro usu et habitatione hujusmodi recipiendi et perpetuo inhabitandi licentiam concedere, aliasque in premissis oportune providere... dignaremur. Nos igitur, hujusmodi supplicationibus inclinati, Fraternitati tue per apostolica scripta committimus et mandamus, quatinus, si, vocatis qui fuerint evocandi, ita esse repereris, eidem Comunitati domum hujusmodi cum Ecclesiola seu Oratorio sub invocatione predicta, campanili humili, campana, cimiterio, dormitorio, refectorio etc. fundari, construi et edificari faciendi licentiam concedere, ipsamque domum perpetuis usibus eorumdem Pauperum applicare, auctoritate nostra procures; jure tamen Parochialis Ecclesie et cujuslibet alterius in omnibus semper salvo etc...

Dat. Rome apud S. Marcum, anno... MCCCCLXVII, undecimo kal. novembris, pontif. nri anno IV. [1]

II.

1469, marzo 15.

Archivio sudd. *Libri Reformationum Comunis Viterbii*, vol. XVII, c. 40t e segti.

Congregata nel Palazzo comunale la Società della Madonna della Quercia, si presenta innanzi ad essa il Priore dei Gesuati, ed espone: che i suoi Superiori hanno giudicato inaccettabili due condizioni dei capitoli concordati tra lui ed il Comune; quella cioè di dovere dar conto al Vescovo dell'amministrazione della Chiesa della Quercia, e l'altra di porre nell'arbitrio degli Officiali del Comune il vitto da somministrarsi ai Frati; per il che rinuncia e si scioglie per sua parte dall'osservanza dei suddetti capitoli, dichiarando che egli e i suoi Frati, pur rimanendo addetti al culto della Chiesa, non vogliono più immischiarsi nel maneggio delle elemosine, e intendono vivere delle loro questue. La Società accetta tale rinuncia, in quella parte soltanto che non lede gl'interessi del Comune; e nomina alcuni Commissarj per acconciare la cosa col Vescovo.

Die XV Martii.

Societate Virginis gloriose ad Quercum, mandato Magnificorum Dominorum Priorum, ad sonum campane ac per famulos dictorum D. Priorum, convocata, et in sala Beate Virginis Palatii dictorum Dominorum congregata, comparuit ibi Religiosus vir Frater Paulus de Florentia ordinis Iesuatorum, et coram prefatis M. D. Officialibus et hominibus dicte Societatis constitutus, exposuit: se, nuper in Urbem profectum, ostendisse majoribus suis et congregationi confratrum suorum instrumentum obligationis alias facte inter Comunitatem Viterbiensem et ipsum Fratrem Paulum, nomine totius ordinis Iesuatorum; quibus fratribus et congregationi molesta erat obligatio talis, presertim quantum ad duas conditiones illius, videlicet: quod tenerentur reddere rationem administrationis Episcopo Viterbiensi; et quod esset in arbitrio civium Viterbiensium providere victui fratrum predictorum: quam obligationem et conditiones, dicebant fratres predicti, ipsum fratrem Paulum facere non potuisse. Quamobrem dictus frater Paulus, nomine totius religionis Iesuatorum, a qua se dixit habere facultatem et commissionem, tamquam Prior ecclesie cappelle et loci prefate gloriose Virginis Marie ad Quercum, renuntiare se dixit, et renuntiavit in manibus Comunitatis Viterbii et Societatis predicte, omnibus et singulis obligationibus, pactis et conventionibus, inter dictam Comunitatem et fratres predictos alias factis, ut patet manu mei Hannibalis Cancellarii et Notarii infrascripti, libro reformationum dicte Comunitatis per me scripto, folio 229 sub die XXI Decembris 1468, [1] et omni administrationi pecuniarum et oblationum factarum, et que in posterum fierent in dicta Ecclesia, Cappella, altaribus et cyppo, sive capsa illius; in quibus se ulterius immiscere aut intromittere nullo modo volebant (sic); sed earum administrationem remittebant et curam relinquebant Comunitati et Societati predictis: intendentes ipsi fratres Iesuati, juxta tenorem Bulle apostolice super constructione dicti loci impetrate, ad quam Bullam se remittebant, apud dictum locum manere, et ex elemosinis, quas dicti fratres circum circa euntes conquirerent, vivere, et suis necessitatibus providere. Et declarari voluit fratrer Paulus antedictus, quod ex elemosinis, quas ipsi fratres ut supra conquirerent, ipsi non tenerentur aliquas expensas facere pro aliquorum victu, qui ad eum locum concurrerent, vel pro aliis rebus quibuscumque, nisi quantum ipsis fratribus ex eorum mera voluntate videbitur et placebit.

Qui Magnifici DD. Priores, Officiales et homines dicte Societatis, intellectis verbis et renuntiatione dictorum

[1] Diamo la parte sostanziale di questa Bolla, tuttochè pubblicata con qualche variante dal Bussi e dal Cappelletti (*op. cit.*), perchè assolutamente indispensabile alla intelligenza dei documenti successivi.

[1] Per la mancanza dei Libri delle Riformazioni dal 1461 al 1468, non si hanno i primitivi capitoli stabiliti tra i Frati ed il Comune.

fratrum, acceptarunt dicta per ipsum Fratrem Paulum et renuntiationem predictam, solum et dumtaxat in quantum faceret pro Comunitate et Societate predictis. In quantum vero non faceret pro dicta Comunitate et Societate, contradixerunt et non acceptarunt, dicentes dicta et exposita per dictum Fratrem Paulum viribus non subsistere, nec intendebant in aliquo prejudicare modo aliquo juribus Comunitatis et Societatis predictorum, rogantes me Hannibalem ecc.

Eadem die et hora.

Priusquam dicta Societas e dicta loco discederet, cum vir spectabilis ser Christophorus Altobelli, unus ex M. D. Prioribus antedictis, et comunicatu collegarum consilio proposuisset, quod, sicut de dicta societate aliquid aliud faciendum videretur, illud deberet exponere; vir facundus Bartholomeus Rusolini, unus ex dicta Societate, surgens consuluit: quod D. Priores, una cum veteribus et novis officialibus Societatis predicte, haberent liberam auctoritatem, et totius Societatis predicte omnimodum facultatem, tam in rebus expositis per dictum fratrem Paulum quam in litigiis, causis et rebus omnibus ad dictum locum Beate Virginis ad Quercum pertinentibus, agendi, providendi, terminandi et componendi cum Rmo Dno Episcopo Viterbiensi, [1] et cum aliis, si opus esset... Placuit prefatis M. D. Prioribus ut res ad partitum poneretur..... datisque collectis et numeratis, servato more, in pelvi eneo lupinis et fabis, invente sunt omnes fabe, videlicet quatragintanovem, et nullus lupinus in contrarium. Et sic victum et obtentum fuit partitum antedictum.

III.

1469, giugno 25.

Archivio sudd. *Lib. Reformat.* Vol. XVII c. 82.

Adunata la Società della Madonna, Francesco Botonti, uno degli officiali, dice esser necessario che la Società si dia una stabile constituzione: comunica esser già pronta la Bolla per la edificazione della Chiesa. Giacomo di Maestro Oddone propone che non si intraprenda alcuna costruzione alla Quercia, se non per la fabbrica della Chiesa; che si regolino le spese di detta fabbrica: che si ricerchino quelli, i quali intendono fare oblazione delle loro persone e sostanze alla detta chiesa, e che si stabiliscano libri pei cottimi dei lavori e per gl'inventari degli arredi sacri. Tutte queste proposte vengono approvate.

Die XXV Junii.

Mandato M. D. Priorum dicte civitatis, ad sonum campane etc., convocata Societate gloriose Virginis Marie ad Quercum etc., Franciscus Botontus, unus ex Officialibus dicte Societatis, surgens exposuit: provideri debere quod, saltem semel in mense, dicta Societas ad tractandum necessaria congregari deberet. Item, cum dicta Societas huc usque sine lege vixisset, utile videretur, et necessarium aliquam regulam et leges condi, quibus dicta Societas vivere, et subici deberet in posterum..... Item, quum ex Romana Curia nuper signatura supplicationis erat obtenta, quod Ecclesia B. M. Virginis ad Quercum edificari et construi posset, et jam Bulla super eadem re expedita credebatur.....

Super quibus propositis cum multi suam sententiam dixissent, tandem vir prudens Jacobus Magistri Oddonis... surgens consuluit: primum quod dicta Societas, ad minus semel in mense, congregari deberet. Item, quod D. Priores, una cum officialibus prefate Societatis et quatuor civibus per ipsos D. Priores eligendis..... infrascripta facere, providere et terminare deberent, videlicet: prohibere ne quid apud prefatam Virginem ad Quercum muraretur, nisi tantummodo in Ecclesia construenda: et Comunitas aliis impensis, nisí cohoperituris vel aliis quibusdam necessariis rebus... nullo modo consentire deberet. Item, qued predicti D. Priores, Officiales et quatuor haberent omnimodam ipsius Societatis facultatem eas leges et Statuta pro dicta Societate condendi, que illis utilia et oportuna viderentur. Item, quod bullectis, que in posterum fierent pro quibuscumque impensis, de oblationibus redditibus et proventibus dicte Virginis gloriose ad Quercum, manus unius ex officialibus dicte Societatis, qui se subscriberet, imponeretur, et sigillum prefate Virginis deberet singulis imprimi. Item, sciscitari et inquirere diligenter deberent qui sint illi, qui se prefate Virgini dedere et dedicare cupiebant, et apud dictum locum Virginis habitare continue; quos deberent benigne suscipere, et eos jurejurando admonere, quod fideliter illo loco servire deberent, et ejus rebus vacare diligenter. Item, fieri liber unus deberet, in quo scriberentur coptima, paramenta et alia ad dictum locum pertinentia; qui « liber opere inscriberetur », ut impènse illius edificii, ac alia cognitione digna, possent semper ab omnibus inspici.

Placuit igitur prefatis M. D. Prioribus sententiam dicti Jacobi ad partitum poni debere..... datisque, collectis et demum per me Hannibalem Cancellarium predictum, servato more, numeratis lupinis et fabis, invente sunt fabe 62, et lupini quatuor in contrarium. Et sic victum et obtentum fuit.

IV.

1469, luglio 23.

Arch. sudd. *Lib. Reformat.* Vol. XVII. c. 93 t.

Il Priore dei Gesuati si presenta di nuovo innanzi alla Società della Madonna, per esibire la Bolla d'approvazione dei capitoli da lui fermati col Comune, e scagionare i Frati da talune accuse e querele, a cui eran fatti segno. La Società delibera di eleggere alcuni Commissarj per comporre la controversia insorta tra il Vescovo e il Comune, ed indurre i Gesuati a render conto dell'amministrazione della Chiesa al Vescovo ed alla Città

[1] Vescovo di Viterbo era di quel tempo Messer Pietro di Francesco Gennari, Viterbese.

die XXIII Julii.

Congregata Societate gloriose Virginis Marie ad Quercum etc. presentavit se. coram prefatis Dominis (Prioribus) et ipsa Societate Frater Paulus Jesuatus. dicens: se nuper ex Urbe reversum, ubi fratres sui Ordinis a Summo Pontifice impetrarant aliam Bullam, cujus exemplum obtulit, et lectum fuit: et ibi dictus frater multa narravit de innocentia ipsorum fratrum, et de querelis que de se habebantur injuste. [1] Qua Bulla impetrarant, posse dictum locum [2] tenere et ampliare, ac etiam confirmabantur per Pontificem conventiones, quas dicti fratres fecerunt cum Comunitate Viterbii, modo rite processerint.

Super quibus rebus habitum fuit in dicta Societate colloquium longum, et varie ac diverse voluntates et sententie fuerunt exposite. Tandem Bartholomeus Rusolini, unus de dicta Societate, surgens consuluit: quod dicti Priores, vel duo dumtaxat ex eis, cum Officialibus Societatis predicte, et aliis quatuor eligendis ab eis, haberent auctoritatem totius Societatis componendi controversiam, que inter Viterbiensem Episcopum et Comunitatem vertebatur, ac etiam tractandi et providendi cum fratribus Jesuatis indemnitati loci prefate Virginis ad Quercum, et quod ipsi Fratres reddant rationem administrationis prefato D. Episcopo et Comunitati Viterbiensi.

Cujus Bartholomei sententia per M. D. Priores posita fuit ad partitum; quod victum fuit per fabas del sic 75, non obstantibus lupinis 11 in contrarium.

V.

1469, agosto 7.

Archivio sudd. *Lib. Reformat.* Vol. XVII. c. 98 t.

I Gesuati, in seguito a scomunica lanciata su di loro dal Vescovo, chieggono il patrocinio della Società della Madonna. Ma questa decide di surrogarli coi Frati dell'Osservanza di S. Francesco.

[1] Un cenno di queste accuse lo si ha dalla Cronaca di Niccolò Della Tuccia (loc. cit. pag. 97). *Questi Frati, in tempo di due anni, infra rubati, dissipati, spesi in più piati facti contro il Vescovo di Viterbo, e salarj dati a quattro preti cappellani che dicevano la messa in detto loco, non la dicendo detti frati, mandorno per mala via circa dui milia ducati.* E l'esemplare della suddetta Cronaca, esistente nella Biblioteca Riccardiana di Firenze (codice n. 1911, c. 74) aggiunge: *Erano Frati atti a magnare e bere molto bene, e robatori, superbi, lussuriosi, sodom... e gattiva generatione, li quali, in tempo di due anni,* etc. Però il Cronista, d'ordinario così calmo e riguardoso, si lasciò trasportare a questo giudizio dal fanatismo religioso, che in verità dovea esser ben vivo tra il popolino d'allora. I documenti accennano si al loro litigio col Vescovo, al quale rifiutavano render conto dell'amministrazione della Chiesa; ma non legittimano affatto tutto l'obbrobrio versato sopra loro dal Cronista. Fu più esatto l'altro Cronista Iuzzo, quando scrisse di essi: *Seguitaro dui anni nel loro governo, di poi si partiro con volontà della Comunità e di loro.* (CIAMPI, *op. cit.*, pag. 93).

[2] La Chiesa di S. Maria della Quercia.

die VII Augusti.

Congregata Societate Beate Virginis Marie ad Quercum etc, spectabilis vir Jacobus Balaschi, unus ex M. D. Prioribus, comunicato consilio ot deliberatione collegarum suorum, proposuit; quod Fratres Jesuati, qui apud prefate Virginis locum morabantur, significari fecerunt prefatis MM. DD, Rdum. Dominum Episcopum Viterbiensem eos iterum pubblicasse excomunicatos; in qua re patrocinium Societatis postulabant. Et quidem necesse erat, aut ipsos fratres tueri, aut, illis amotis, aliam religionem advocare, et providere indemnitati illius loci, et multa alia in dies facere, prout res ejus loci exigere videbantur; neque possent ex se prefati domini providere. Petitum est, ut dicta Societas decerneret, quid in rebus predictis faciendum censeret. . . . . [1] ut eam religionem dicto loco preficeret, prout melius videbitur oportere Si vero dicti Superiores Observantini [2] eum locum capere nollent, tnnc ipse civis caute debeat id prefatis M. D. Prioribus significare: qui tunc iterum teneantur et debeant dictos officiales et cives sex electos congregare, et inter se providere de alia Religione ad dictum locum capiendum et augendum, prout ipsis dominis Officialibus et electis videbitur et placebit.

VI.

1469, agosto 11.

Archivio sudd., *Lib. Reformat.* Vol. XVII, c. 100t.

Si dà facoltà ai Priori del Comune di eleggere uno o due Oratori da inviarsi ai Superiori dei Frati dello Osservanza di S. Francesco, per offerir loro la direzione del culto nella Chiesa della Quercia; e, se rifiutassero, offerirla ad un altro Ordine di Frati dell'Osservanza.

die XI Augusti.

..... Prefati M. D. Priores, Officiales Societatis B. M. Virginis ad Quercum, et sex cives electi superius, in sala superiori palatii dictorum D. Priorum congregati, habito inter se longo colloquio, unanimiter deliberarunt et decreverunt, quod prefati M. D. Priores haberent plenam auctoritatem et amplissimam facultatem eligendi unum vel duos oratores, et eum vel illos mittendi ad Superiores Fratrum de Observantia Sancti Francisci, quemadmodum supra in alia congregatione eorum deliberaverant: et si dicti Observantini capere dictum locum Beate Virginis recusarent, dictus Orator habeat auctoritatem querendi et inveniendi aliam Observantium Religionem ad dictum locum capiendum, prout ipsis Dominis Prioribus et Oratori melius videbitur et placebit.

[1] Manca l'intiero foglio n. 99, evidentemente lacerato ed asportato insieme ai fogli successivi N. 101 e 102.

[2] Vedi il documento VI.

VII.

1469, settembre 19.

Archivio sudd., *Lib. Reformat.* Vol. XVII c. 110t

I Priori del Comune deputano Ser Zanni di Ser Antonio a recarsi in Roma presso il Generale dei Domenicani, e in nome del Comune stipulare con lui l'istromento di concessione della Chiesa della Quercia ai Frati dell'Osservanza di S. Domenico, giusta i Capitoli già fermati in Viterbo nel Convento dei Domenicani di S. Maria di Gradi.

Die XVIIII Septembris.

M. D. Priores antedicti, Officiales Societatis B. V. Mariae ad Quercum, et sex cives electi superius ad provisionem faciendam de nova religione apud dictum locum invenienda, in sala B. Virginis palatii dictorum D. Priorum convenientes in unum, ex auctoritate sibi a tota Societate predicta attributa pro dicta nova religione invenienda, unanimes et concordes elegerunt in Oratorem Comunitatis Viterbii et Societatis predicte, et in Procuratorem earundem, Ser Zannem Ser Antonii de Viterbio, unum ex numero dictorum D. Priorum, presentem et acceptantem, cum plena et amplissima facultate se presentandi coram Rdo Domino Generali Ordinis Fratrum Predicatorum Sancti Dominici, et cum sua Paternitate capitulandi, conveniendi et instrumentum, in forma juris valida nomine dicte Comunitatis, faciendi, de dicto loco B. Virginis ad Quercum Religioni dictorum fratrum de Observantia concedendo, juxta formam capitulorum, sigillis Comunis Viterbii et Conventus S. M. ad Gradus signatorum, que dictus Ser Zannes secum obsignata portavit: et demum se coram Sanctitate Dni Nostri Pape et quocumque Revmo. Dno. Cardinali presentandi, et Sue Sanctitati supplicandi pro dicta concessione impetranda; promictentes se ratum et firmum habituros quicquid per eum circa predicta factum, gestum et deliberatum fuerit etc.

VIII.

1469, settembre 22.

Archiv. sudd. *Liber Margarita* Vol. I. pag. 181t

Il Generale dei Domenicani accetta in Roma i capitoli proposti dal Comune di Viterbo per la concessione, fatta al suo Ordine, della Chiesa e del Convento di S. Maria della Quercia. Segue il tenore di detti capitoli.

In nomine Domini nostri Iesu Christi amen. Anno Domini MCCCCLXVIIII, die vero vigesima secunda mensis Septembris, indictione secunda pontificatus SSmi. in Xpo. Patris et Dni Nri. Dni Pauli div. providentia dignissimi pape II. Constitutus in presentia mei Notarii etc., Reverendus Pater Magister Martialis de Avignone Sacre Theologie Magister, et totius Religionis et Ordinis Mendicantium, sive Predicatorum Sancti Dominici, Generalis Minister, sponte et ex certa scientia, non vi, dolo, fraude aut alia machinatione ductus, pro se ipso ac suis in officio successoribus et universa Religione dicti Ordinis, considerans et cognoscens infrascripta omnia et singula convenientia et expedientia fore et esse, pro divini cultus et etiam sue Religionis et Ordinis agumento, eadem omnia et singula, omni meliori modo, via, causa et forma, quibus de jure melius et validius potuit et debuit, suo proprio nomine et omnium et singulorum in officio successorum,.... acceptavit, omologavit et approbavit et confirmavit; jurans.... egregio viro Ser Janni Ser Antonii, Magnifice Civitatis Viterbii Sindico ad hunc actum specialiter.... deputato...., omnia capitula infrascripta perpetue et inviolabiliter attendere et observare etc. Quorum capitulorum tenor talis est.

Capitoli et ordini che adomanda la Comunità alli Frati, che ando (hanno) ad stare ad Sancta Maria della Cerqua.

In prima, che lu Reverendo Generale et lu Vicario della Provincia, con consentimento del prefato Reverendo Generale et ciasche uno dessi, per se et suoi successori, Priori et Fratri che per tempo starando, Dio concedenti, in dicto loco, promettono et obliganosi observare et fare observare alla Comunità di Viterbo et alla Compagnia et alli Officiali dessa, et ad me Notaro e Cancellieri, stipulante in nome et vice di dicta Comunità, observare et actendere, et fare observare tucte et singule conventioni et pacti, et nella administratione di elemosine et obventioni di edificii et spese et omne altra cosa pertinente circha alla cura et administratione infrascripta non si impacciare, nè intromettare, nè impedire, nè molestare, nè cerchare, si non tanto, quanto per li infrascripti capitoli si stendarà, al senno del savio della Comunità e della Compagnia et delli Offitiali, non mutata la substantia della... [1]

In prima, che decti Fratri debiano tenere in quello luocho fratri assidui tanti, quanti alluocho sarà bisogno ad dir messe, confessioni et predicationi, et altri offitii divini in quello luocho si convengano: et che nel dicto luocho di continuo abia ad stare uno Priore, el quale si chiami el Priore della Madonna della Cerqua.

Item, che la Comunità et Compagnia possano et debiano elegere quattro Officiali et uno Depositario et dui altri buoni homini, che di continuo abiano ad stare allo altare ad ricolgliare denari et altre cose, che sarando date alla Madonna: et essi denari mectere nel ceppo, et tucte laltre elemosine, che fussero da fare dinari, si vendano per li decti officiali et fratri, et tucto quello si ne ricavarà, si mecta nel decto ceppo; et similemente si nci metta in dicto ceppo omne altra entrata apertinente in dicto luocho, et che le chiavi del decto ceppo nabia ad tenere, una li decti Fratri, et laltra li officiali et depositarii, chome è consueto; et tucti de-

[1] Lacuna d'una sola parola erosa.

nari che esserando (usciranno) de decto ceppo dati al Depositario, sieno notati et scripti per li decti Fratri et Officiali: et che li dicti Fratri et Officiali possano dare le provisioni ad quelli starando all altare ad recepere denari et lemosine, si bisognarà.

Item, che nella decta Chiesia debia stare una cassetta con chiavi, le quali chiavi labiano ad tenere li fratri et Offitiali; nella qual cassetta si debiano rimettere tucti dinari di messe et confessioni che fussero dati; li quali denari sieno per victo e vestito di decti fratri che starando continuamente et assidui in quello luocho; et quando superabunnassero più che lu dicto victo et vestito, si debiano mectere nel decto ceppo per fabrica di decta Chiesia, anno per anno; et che in nel dicto luocho si debiano tenere dui o tre adcattatori boni et idonei, per utilità del decto luocho, con bestie o senza bestie, secondo parerà alli Fratri et Officiali.

Item, perchè li decti Fratri sonno mendicanti et vivono di elemosina, che tucto quello si accattarà per loro, oltra alla occorenzia (?) d'essi fratri, si conseagni alli decti fratri et Offitiali, li quali debiano mettare in fabrica et utilità di dicto luocho: et che tucte le entrate di decta Madonna, per qualunche via et modo pervenessero in quel luocho, si debiano spendare in una bella Chiesia et habitatione de fratri et hospitali et altri murerii (sic): et comparar posessioni, secundo parerà alli fratri et Offitiali, et non altro uso et luocho: li quali denari si debiano spendare per bollecta facta per mano di fratri dirizzata al Depositario, et sotto scripta et sogillata del segno della Madonna per la mano delli Offitiali: li quali Offitiali et Depositario in fin dell anno degano esser Syndicati da due Scenthichi (Sindaci) et uno notario sufficiente, electi dalli frati et essa Comunità, et dalli homini dessa Comunità.

Item, che decti fratri non possano mai campare, nè impetrare alcuna cosa che sia in prejudicio delli supradicti capitoli; et, quando contrafacessero, caschino di facto domne loro rascione havessero in dicto luocho.

Item, per cascione che ogne cosa non si po prevedere in uno tracto circha decta administratione, vogliamo inter cetera che la Compagnia sopradicta, una col Priore che per lu tempo sarà in decto luocho, possano reformare et ordinare et de novo fare tucte quelle provisioni et ordinamenti, che paressero utili et espedienti circha alla administratione et governo di dette elemosine et luocho, et, tanto quanto fusse ordinato, si debia actendare et observare, quanto le cose sopradicte.

Actum Rome in domibus Ecclesie S. Marie Minerve, positis in claustro dicte Ecclesie, ubi est cisterna, in quibus ad presens residet supradictus Dominus Generalis, presentibus Nicolao olim Ianni Cole, Trombe de Viterbio cive Romano, et Buttino Pauli tubicina de Urbevetere, testibus etc.

Et ego Constantinus quomdam Iohannis de Caprinis de Viterbio, publicus imperiali auctoritate Notarius etc.

X.

1469, settembre 29.

Archivio sudd. *Lib. Margarita* Vol. I c. 171.

Bolla di Paolo II che concede l'istallamento dei Frati Domenicani nella Chiesuola e nel Convento cominciato a costrurre alla Madonna della Quercia, e abbandonato dai Gesuati.

Paulus episcopus etc. Ven Fratri Episcopo Castrensi, et dilecto filio Bartholomeo de Isdrubalducinis Canonico Ecclesie Montisflasconis, salutem etc.. Cum, sicut accepimus, nonulli pauperes Ihesuati, qui... domum cum Ecclesiola hujusmodi construere inceperant... pro eo quod ipsi cognoverant et cognoscebant dictum locum majoris ponderis esse, quam ipsi se substinere posse sentirent, et quia locus ipse pro eis aptus non erat, eumdem locum, cum Ecclesiola et domo jam incepta, in manibus Priorum dicte Civitatis... resignaverint; et sicut exhibita nobis pro parte Comunitatis predictorum petitio continebat, ipsi considerantes fructus uberes, quos Sacra Relligio Fratrum Predicatorum in cunctis locis in quibus domos sui Ordinis habent... facere consueverunt; cupientesque ab intimis dictam domum jam inceptam, cuius fundamenta pro parte jacta sunt, debite perfici et Ecclesiam inibi.... costrui et edificari; sperantesque quod id per fratres dicti Ordinis de facili confici et adimpleri poterit... pro parte Comunitatis predictorum Nobis fuit humiliter supplicatum, ut predictum locum et Ecclesiolam ac domum jam inceptam Fratribus dicti Ordinis... perpetuo concedi et elargiri dignaremur. Nos igitur... huiusmodi supplicationibus inclinati... vobis per Apostolica scripta mandamus, quatenus vos predictum locum cum Ecclesiola... concedatis... etc.

Dat. Rome apud S. Petrum... anno MCCCCLXVIII, tertio kalendas Octobris, Pont. nri. anno sexto. [1]

XI.

1473, maggio 6.

Archivio sudd. *Lib. Reformat.* Vol. XVIII c. 129.t

Bando per l'allogamento dei cottimi sulla costruzione della volta della Chiesa e del tetto grande del Convento.

die VI Maij.

Orlandus publicus preco Civitatis Viterbii retulit, per loca publica civitatis bis preconizasse infrascriptum preconium, videlicet:

[1] Riassumemmo le parti più interessanti di questa Bolla già edita, perchè le giudicammo indispensabili a chiarire l'interpretazione dei documenti successivi, e dare riuniti in un sol corpo tutti i documenti sul tempio di S. M. della Quercia. La Bolla può leggersi per intiero nel FONTANA (*De Rom. Provincia Ord. Predicatorum*, pag. 181), nel BUSSI (*op. cit.*, pag. 435) e nel CAPPELLETTI (*op. cit.*, vol. VI, pag. 142).

Si bandisce per parte deli Officiali de la Madonna de la Cerqua, come vogliano dare al presente due cottimi, cioè uno de far la volta dela Chiesia, e l'altro uno tecto grande in una stantia per li fratri, dove entrano sei canali di piedi 26 luno. Se notifica a tutti Maestri de Pietra et legname, che volessero attendere a decti coptimi, vadano da Magnifici Signori Priori et ali Officiali de decta Madonna, et quello che meglio farà, colui li haverà.

Item, chi vole comperar pannicelli de dicta Madonna, vada Domenica, dopo magnare, alla ponticha de Mariano Muzzelli, et quello che più offerirà, quello li havirà.

XII.

1474, giugno 3.

Archivio sudd. *Lib. Reformat.* Vol. XIX c. 49.

Dappresso le lagnanze dei Muratori addetti alla fabbrica di S. M. della Quercia, circa l'irregolare maneggio dei danari di detta Chiesa, la Società della Madonna ordina sieno soggettati a sindacato gli Ufficiali degli ultimi tre anni, e si proceda alla nomina d'un soprastante ai lavori.

Die III Iunii.

Congregato et cohadunato, in sala magna palatii D. Priorum, Consilio XL et Societatis B. M. V. de Quercu, de mandato Revmi Dni Gubernatoris, Marianus Muzelli, unus de numero Dominorum Priorum... fecit istam propositionem, videlicet: » Egregii viri. Sentiens Reverendissimus Dominus Gubernator, [1] ex querelis muratorum in edificio S. M. de Quercu, quod male et inordinate introitus et exitus dicte Ecclesie procedant... voluit, vult et mandavit expresse quod per Consilium presens eligantur duo vel tres sindici ad plus, ad sindicandum dictos officiales pro tribus annis proxime decursis... » Super qua propositione, omnes... dederunt potestatem... prefatis M. D. Prioribus eligendi dictos sindacos.... etc.

Post que, placuit M. D. Prioribus ponere ad partitum..., utile et necessarium et conducibile esse quod eligeretur unus provisor, sive superstes, super edificiis construendis, qui haberet continuo stare in dicto loco, quando edificatur et non aliter, nec alio tempore, usque ad complementum dictorum edificiorum, et fabrice dicte Ecclesie... cui provisori, seu superstiti, vel sollicitatori detur et concedatur, eo tempore quo edificatur et non aliter, pro sua provisione et mercede... singulo mense ducatus unus auri et non plus. Super quo..... posito solenni partito..... victum, obtentum et reformatum extitit.

[1] Il Governatore di quel tempo era Mons. Lodovico Agnelli da Mantova.

XIII.

1477, maggio 8.

Archivio Notarile di Viterbo. *Protocollo II degli istromenti rogati dal notaro Giovanni di Giacomo Nicolassi de Fajanis*, ad annum.

Lodo di maestro Danese da Viterbo e di Cristoforo di Pietro da Como, sulle divergenze intorno ad alcuni muri della fabbrica di S. M. della Quercia, insorte tra i Maestri Bartolino d'Andrea, Tommaso, Giovanni e Martino, tutti muratori da Como.

Die VIII maij.

Nos Danensis Magistri Cecchi de Viterbio et Cristophorus Petri de Cuma, arbitri arbitratores, amici comunes et amicabiles compositores, assumpti et deputati per Magistrum Bartholinum Andree et Magistrum Thomassium de Como ex una, et Magistrum Iohannem et Martinum etiam de Como ex altera, presentibus muratoribus in coptimo et edificio gloriosissime Virginis de Quercu, viso compromisso etc. visis et auditis petitionibus hinc inde factis etc. Xpi nomine invocato, laudamus, sententiamus et declaramus dictos Bartholinum et Magistrum Thomassium, de omnibus eorum societatibus et pecuniis et rebus receptis, teneri et obligatos esse dictis Iohanni et Martino, ad dandum et solvendum in una manu ducatum unum et bononienos viginti septem auri, pro residuo muri, per nos mensurati, cellarii Beate Virginis; item, dictus Bartholinus et Thomassius teneatur dare in alia manu dictis Iohanni et Martino ducatos quinque auri ad 72 bonon. et bon. 12, pro pretio calcis sibi date et consignate per dictum Martinum et Iohannem. Item bonon. 50 pro lapidibus habitis, videlicet pro duobus cannis muri etc. Lectum, latum etc.

XIV.

1481, maggio 17.

Archivio sud. *Protocollo VI degl' istromenti rogati dal Notaro Ser Michelangelo Caprini*, ad annum.

Compromesso tra Maestro Danese, Maestro Giacomo di Rempiccia e Maestro Giacomo di Sermona da una parte, e Maestro Bartolino di Como dall'altra, con cui rimettono tutte le loro differenze intorno alla composizione del chiostro e del colonnato di S. M. della Quercia, nel giudizio ed arbitrio di Maestro Nicolò di Maestro Antonio muratore di Viterbo, e di Maestro Pietro Giacomo Lombardo.

Die XVII maji.

In presentia mei Notarii et testium infrascriptorum ad hec specialiter vocatorum etc., spectabiles viri ma-

gister Danensis Magistri Iannis [1] de Viterbio, et Magister Iacobus Rempiccie, nec non Magister Iacobus de Sermona ex una, et Magister Bartholinus de Cuma pro se ex altera, omnem eorum differentiam, questionem et controversiam, quam habent super compositione inclaustri et columnati Ecclesie Sancte Marie de Quercu, compromiserunt in spectabiles viros Magistrum Nicolaum Magistri Anthonii muratoris de Viterbio, et Magistrum Petrum Iacobum de Vent. (?) (sic) Lombardum, tamquam in amicos comunes et amicabiles compositores etc.; dantes uni parti et alteri auferre etc., sub pena XXV ducatorum auri, pro medietate parti observanti, et alia medietas Camere Apostolice applicanda, et promiserunt non appellare a judicato ipsorum etc., sub dicta pena etc.

XV.

1481, settembre 25.

Archivio sudd. *Protocollo II degl' istromenti rogati dal Notaro Girolamo Erculei*, ad annum.

Maestro Ambrogio di Marco da Milano fabricatore del campanile di S. M. della Quercia, ottiene licenza da Domenico e Stefano Cordelli di trasportare dalla cava d' Arcione i conci e i sassi occorenti per la fabbrica suddetta.

Die XXV Septembris.

Dominus Dominicus Ser Thome de Cordellis de Viterbio, tam suo proprio nomine, quam vice et nomine Stefani sui fratris carnalis, pro quo etiam de rato promisit... dedit licentiam et potestatem Magistro Ambrosio Marci de Mediolano, habitatore continuo Viterbiensi, portandi et ducendi lapides et saxa lapidicinis ser Mathei Ser Iannis Iacobi Mazatoste de Viterbio, extra posessionem et extra fundum ipsorum Domini Dominici et Stephani, de loco et per locum dicti fundi, videlicet: per viam existentem juxta quamdam caduta (sic) fossati Arcionis etc.; [2] dictasque lapides et saxa cum bufalis, hominibus et animalibus posse ducere et trahere ad Sanctam Mariam de Quercu, et ad alia loca etc., duraturam usque ad beneplacitum dictorum Dominici et Stephani etc.

(Completiamo questo documento colla chiusa di altri due istromenti di quel tempo, i quali ci dicono esplicitamente che il detto Maestro Ambrogio era il fabricatore del Campanile).

1483, die VII septembris.

Archiv. sudd. *Protoc. del Not. Tommaso de Veltrellinis* c. 153.

Actum est hoc (instrumentum) in Ecclesia S. Marie de Quercu posita in Agro Gratiano, ante altare magnum devotissime Virginis Marie, presentibus prudentibus viris *Magistro Ambrosio fabricatore Campanilis*, et Magistro Petruccio Iuxarelli vasario, testibus etc.

1483, die VIII septembris.

Archiv. sudd. *Protoc. del Not. Tommaso di Andrea* c. 53.

Actum est hoc in Ecclesia S. Marie de Quercu, presentibus *Magistro Ambroxio fabricatore campanilis*, Dominico Blaxii Alexandrine Aromatario, Paulo Pieri Antonii et fratre Iohanne Baptista de Senis Ordinis Predicatorum, testibus etc.

(Che poi il campanile si costruisse già dal 1481, ci viene provato da quest' altro documento; avvertendo che la venuta di Sisto IV alla Quercia, della quale si parla nel documento stesso, accadde il 10 ottobre di quell' anno).

1483, die XVI Martii.

Archivio del Comune, *Lib. Reformat.* Vol. XXI. c. 226.

Congregata et cohadunata Societate gloriose Virginis Marie de Quercu... spectabilis vir Ser Thomas de Veltrellinis fecit infrascripta proposita.... Primo etc. Secundo etc. Tertio. Sanctissimus Dominus Noster, *cum esset in Cappella Virginis Marie de Quercu*, ultra concessionem plenarie indulgentie, promisit contribuere, aut in *complemento campanilis*, aut in supercelatu Ecclesie, aut in pavimento. Verisimile est, quod, postquam promiserit et illustraverit omnes fere Ecclesias Urbis, quod magnam et amplam faciat elemosinam Ecclesie Virginis de Quercu, que est insignis domus sue Sanctitatis etc. [1]

[1] Il Notajo deve di certo aver errato per inavvertenza, nell'attribuire a Maestro Danese una paternità diversa dalla vera; anzi, diversa da quella datagli da lui medesimo in un altro istromento di lodo, reso dagli stessi Danese e Giacomo di Rempiccia li 30 ottobre 1478, nel quale scrisse a dovere: *Nos Danensis Magistri Cecchi ecc.* (V. Protoc. del sud. Not. ad annum).

[2] Questa contrada d'Arcione, a meno d'un chilometro dalla città, era anche detta, fin da tempi remotissimi, Ponte Folliano, da un Vico di tal nome che vi si era stabilito prima dell'anno 796. (Vedi docum. n. 69, 172, 259, 329 e 392 del *Reg. Farfense*, pubblicato da GIORGI e BALZANI, Roma 1879, vol II e III). È da quel luogo che furono cavate le colonne, i conci ed i sassi di peperino (necrolite di Brocchi) impiegati nella fabbrica di S. M. della Quercia. Il Cronista Della Tuccia, che chiama quel sito Ponte Possiano, dice: *Erasi ordinato di edificare la Chiesa grande di detta Madonna; però furno portate 8 colonne di pietra grande e altre pietre per tale edifitio, quali furno levati da sassi grandissimi che stavano sotto Ponte Possiano* (*op. cit.*, pag. 99). Al 1511 si seguitava ancora a trarre pietre da quelle cave. — *1511, a di 30 luglio. Pagate a Pier Domenico Scalpellino per 343 piedi di bastoni di pietra lavorata al Ponte Achuffiano*... etc. (Libro della Fabbrica n. 116, c. 101).

[1] Questo documento ci rende necessario riferire la seguente Bolla di Sisto IV, data in occasione della sua visita alla Quercia: qual Bolla, che non dovette essere di lieve impulso ai lavori, ci fa conoscere i progressi fatti a quel tempo dalla fabbrica. — Sixtus Episcopus etc. universis et singulis Christi fidelibus presentes li-

XVI.

1483, novembre 27.

Archivio del Comune. *Lib. Reformat.* Vol. XXII, c. 66.t

Maestro Vincenzo fabbro Viterbese, assume la costruzione del loggiato o parapetto di ferro, da porsi sulla facciata del Convento, dietro il Campanile.[1]

Die XXVII novembris.

Magnifici Domini Priores congregati... una cum Revdo. Priore,[2] ac Domino Galeocto Gatto, Ser Michaele Arcangelo Caprino et Ser Thoma Velirellino officialibus B. Virginis de Quercu, vacantes circa utilia et expedientia dicte Ecclesie, et maxime hiis que ornamento edificii et Conventus ipsius Ecclesie cedere videntur... locaverunt et concesserunt Magistro Vincentio fabro, ibidem presenti et conducenti... ad faciendum opus ferreum, quod vulgariter dicitur *parapetto*, ad instar modelli desuper facti, et eidem Magistro Vincentio exhibiti et ostensi, super lapide eminente in pariete novarum mansionum dicte Ecclesie S. Marie de Quercu, retro campanilem. Qui Magister Vincentius promisit et se solemniter obligavit jurejurando prefatis M. D. Prioribus etc, dictum opus fieri, parapettum ibidem facere et fabricare de ferro, omnibus suis sumptibus, excepto optono et plummo, ac etiam foraminibus oportunis pro expeditione dicti operis: quod optonum et plummum dare ei debeant dicti officiales... et quod erit opus commendandum et approbandum ab omni experto in arte. Promisit quoque, quod per totum festum nativitatis Domini venturum, expedivisset omnes colundas (columnas) et bases ferreas dictarum colundarum, necessarias ad dictum opus, et deinde per totum festum S. Marie de mense martii complevisset... totum dictum opus, et etiam meliorare modellum promisit... Prefati vero officiales promiserunt eidem, pro omni sua mercede et pretio totius dicti operis, dare ad rationem quatuor bononiensium, pro qualibet libra ferri et optonis et plummi tam pro magisterio, quam pro ferro impendendo etc.

teras inspecturis, salutem etc. Cum, sicut accepimus, in agro Gratiano, extra muros Viterbienses, sit Ecclesia miro et sumptuoso opere edificata, et sub vocabulo prelibate Virginis Marie, cujus potestas nullis arctatur finibus, et totum implet orbem miraculis. fundata in loco ubi ipsa Virgo, pro voluntate sua, preteritis annis elapsis, sub Quercu sibi placidam sedem elegit, quam per singulos dies innumeris signis et miraculis exornat, quemadmodum oculis nostris conspeximus; dictaque Ecclesia nullos habeat reditus, ex quibus illius structure conservari et manuteneri atque augeri valeat, sed Christi fidelium suffragia plurimum sint oportuna: Nos igitur, ut ipsa Ecclesia in suis structuris conservetur et manuteatur, ac etiam aliis ornamentis decoretur... omnibus et singulis Christifidelibus... qui ad edificiorum conservationem, manutentionem et augumentum ac ornamentum et decorem hujusmodi manus porrexerint adjutrices, plenariam... indulgentiam... elargimur. Dat. Viterbii anno MCCCCLXXXI, quarto idus Octobris, pont. nri. anno XI. — (Archivio di S. M. della Quercia, pergam. n. 7).

[1] Questo interessante loggiato esiste tuttora, colle sue colonnine a spirali e co' suoi archetti acuti intramezzati da rosoni quadrilobati, il tutto in ferro battuto.

[2] Il Priore de Frati Domenicani addetti al tempio della Quercia.

XVII.

1484, novembre 28.

Archiv. sudd. *Lib. Reformat.* Vol. XXII, c. 155.

Il Consiglio dei Quaranta del Comune di Viterbo decide di erogare alcuni sopravanzi dei redditi di S. M. della Quercia, meglio che in altre spese, nella costruzione d'un Ospizio presso la Chiesa, e nel finimento del Campanile, già costrutto per la sua maggior parte.

die XXVIII Novembris

Congregato Consilio quadraginta Comunis Viterbii etc. clarissimus doctor Dominus Anselmus Botontus, unus de numero D. Priorum, proposuit... superesse certum pecuniarum numerum gloriosissime Virginis de Quercu: videretur sibi expedientissimum esse, eas exponi debere in faciendo fieri duos angelos argenteos, in laudem, decus et ornamentum dicte Virginis et ejus templi. Consulendum igitur esse.

Super qua, placuit M. D. P. poni debere ad partitum consilium redditum per Magnificum Dominum Iohannem Gattum, qui consuluit: potius dictas pecunias exponendas esse in conficiendo unum Hospitium prope Templum Virginis, pro ipsius utilitate; vel potius in perficiendo campanile jam ceptum, et majorem ipsius partem constructum, pro honore et ornamento gloriose Virginis, et non mediocri laude Civitatis Viterbiensis. Quod consilium, unanimi dictorum Consiliariorum voto, victum et conclusum fuit.

XVIII.

1488-1490.

Costruzione dell'edicola o tabernacolo della Madonna.

Archivio sudd. *Libro dei Ricordi dei Priori* N. 21, dal Settembre 1485 a tutto Ottobre 1495, c. 66t.

1488 Decembre. Li Officiali della Madonna della Cerqua, in Consiglio,[1] domandorno voler fare un tabernacolo degnissimo et de costo di 600 ducati: et di ciò hanno due belli modelli. S'è infine deliberato per la spesa grande non farlo: conciosacchè saria stato necessario fornire alcune cose comenzate. Si deliberò, li Priori, l'Officiali della Madonna, o vero opto cittadini, andare ad vedere alla Madonna quello pareva fare. Non ci siamo

[1] Mancano i libri delle Riformazioni dal 24 agosto 1487 al 31 agosto 1492.

mai andati per le occupazioni. Notificasi alle S. V. M. Faranno quello li parrà.

Archivio sudd. *loc. cit.* c. 100.

1490 Giugno. Notifichiamo ad V. M. S. come, alli di passati, li Offitiali della Madonna furno adunati in Consiglio, com'è usanza, per pensare lo pavimentato della Chiesa se fusse da fare per altro modo, che quello ch'è principiato. Ci furno chiamati 3 ciptadini sopra di ciò. Anque fu proposto del fatto del Tabernacolo dela nostra Donna, di farlo di marmo, del quale ci è il disengnio. V'ène intanto e sonnoci ducati 49 d'oro largi, dati per limosina, per spennerli in detto tabernacolo, per ornamento dela nostra Donna, et per levare li pericholi che possano venire dal fuocho et legnami et ciera continuamente che danno lumi. Et dèssi vento (si diè vinto) per partito, si traga a fine. Piaccia a le S. V., nel tempo del ofitio vostro, solecitare: chè affida il cottimo il Danese: di tutto è bene informato.

Archivio di S. Maria della Quercia. *Libro delle Croniche della Chiesa et Sachristia et Convento della Quercia,* segnato col N. 113. c. 6 t.[1]

Ricordo come l'anno 1490, prima che la provincia nostra havessi questo convento, i soprastanti di questa Chiesa dettono et allogorno a Maestro Andrea Milanese[2] il tabernacolo della Madonna, cioè la facciata ch'è di fuora; che vi dovessi intagliare tutte quelle figure che ne' marmi al presente si vedono, con le sue colonnette scannellate et in dorate: et ogni cosa a sue spese, sì dei marmi, sì ancora della tractura d'essi; et che dovessi provedere ogni cosa da per se, eccetto la calce et ferramenti: et li promessono, per prezzo di detta opra e cottimo, scudi 525 di carlini.

XIX.

1495 Marzo.

Archivio sudd. *Libro Creditori e Debitori dall'anno 1493 al 1517* segnato col N. 139 a carte 25.

Dorature del tabernacolo, e pitture e stucchi nella volta della Cappella della Madonna, allogate a Pietro Antonio di Maestro Manfredo da Carpi.

1495 Marzo. Pietro Antonio di Maestro Manfredo da Carpi, dipintore, deve havere ducati...[3] de carlini. Sonno per una conventione et pacto, quali habiamo facto con lui. de consentimento dei moderni soprastanti, quali sono li infrascripti: cioè Messer Octaviano, Doctor Paulo De Latiosi, Johanne d'Herculano et Johan Domenicho di Johan Laurentio, Ciptadini. Cioè, che el decto Maestro Pietro Antonio debia mectere a oro fino il tabernaculo de la Madonna, in tucte quelle parti et lochi che se riconoscia che stia bene, ad arbitrio de ogne persona de bene. Similiter, debia mectere a oro il sopracciglio et volta, quanto tiene al tabernacolo, secondo uno certo disegnio el quale lui ha facto: el quale è a quatrucci a 8 faccie di rilevo de stuccho, cum certe rose in mezo, poste in campo azurro, poste a oro. Item, che lui debia fare in la faciada, la quale è sopra il tabernacolo, una aera d'azurro cum certe teste de cherubini, cum doi Angeli, cioè uno alla dextera de la dicta faciada, et l'altro a la sinixtra: et poi, in quella medesima faciada, discendendo a dextris et a sinixtris persino in terra, lì debia fare certi paesi cum cerque drento, cum boni et optimi colori, che stia bene: et più, dai lati a dextris et a sinixtris sotto la volta, da la cornixe o vero capitello, li debia fare uno cortinaggio di panno d'oro per fino in terra, di boni colori, che stia bene. Le quali cose sopradecte lo dicto Maestro Pietro Antonio le ha tolte a fare ad tucte soe spese, et de oro et azurro et altri colori necessarj, che tucti siano in perfectione, al judicio d'ogne bono maestro. per lo prezo sopradicto de ducati..[1] di carlini: et promecte dare dicto lavorerio fornito et stabilito, almancho x o xii di nante la festa de la Pentecoste del decto anno 1495. Et nui siamo obligati a darli a lui tucti li soi denari ne la dicta festa de la pentecoste, o vero pasqua rosata.[2]

[1] Questo codice ms. inedito non reca esplicitamente il nome dell'autore. Ma, da alcune espressioni che si leggono alle pag. 5 e 10t, si rileva chiaramente che fu scritto da Frate Antonio di Arezzo, Religioso di quel Convento. intorno all'anno 1576, quando vi adempieva l'ufficio di sagrestano maggiore. Questa Cronaca. posta a riscontro coi documenti, si trova sempre precisa e bene informata. Ne daremo tutti i punti più importanti.

[2] Andrea Bregno da Milano.

[3] Lacuna.

XX.

1495 al 1499.

Archivio sudd. *Lib. Creditori e Debitori* N. 139. c. 25.

Cottimo del dormitorio[3] e della camera del fuoco, allogato a maestro Giovanni da Como, muratore.

1495 Novembre 4. Iohanni Muratore Lumbardo deve

[1] Altra lacuna.

[2] In processo del libro si rileva che la spesa totale fu di ducati 180, da carlini 10 ognuno.

[3] Nell'anno 1491, il Convento dei Domenicani di S. M. della Quercia, che fino allora non era stato sottoposto ad alcuna provincia dell'Ordine, fu applicato alla Provincia di Lombardia. Dipoi, nel 1496 fu consegnato alla Congregazione di S. Marco di Firenze; la quale, composta di Religiosi quasi tutti Toscani, recò una notevole influenza artistica nella costruzione delle opere d'arte della Chiesa e del Convento. Su questo passaggio dall'una all'altra provincia, la Cronaca succitata così si esprime: — Il Convento della Quercia non era applicato più a una che altra provincia; et si stette così intorno a 25 anni: et nel 1494 a dì 17 di Febbraio, il Rmo. Generale di tucto l'Ordine, che era allora Mº Joachino, lo consegnò alla Provincia di Lombardia; i quali Lombardi lo tenero intorno a doi anni. Di poi, cominciandosi la Congregatione di San Marco, o vogliam dire Riforma, adoperandovisi molto la santa memoria del Rdo. Patre Fra Girolamo Savo-

havere per uno coptimo o vero conventione facta tra lui et el Padre Frate Marcho Priore, de comporre et fare la scala del dormitorio pel prezo di ducati quindici de camera, di carlini dodici per ducato, che sono ducati 18 di carlini. Li pacti sono questi, ciò è: che el dicto M° Iohanni sia tenuto et obligato ponere al piede de la dicta scala una porta di petra quadrata, et similemente una altra porta in la sommità de la dicta scala. Item è obligato di mectere un altro uscio circha el mezo de la dicta scala, per el quale si va sopra il chiostro. Item è obligato trasportare quella porta, la quale è in la prima parte del chiostro, et quella mectere in opera e stabilirla nel mezo del chiostro, dove al presente si entra in convento. Item è obligato a fare uno uscio socto la dicta scala, per el quale se vada in la camera del focho. Item debbe havere per un altro coptimo che lui ha tolto a fare la camera del focho, ciò è a fare el matonato di dicta camera, e intonagarla et fare biancha, et fare uno chamino da focho, rompendo el muro, secondo el disengnio che li è stato dato, pel prezo di ducati 12 di carlini.

loc. cit. c. 26.

1498. A dì 17 Decembre anno detto, io Frate Bartolomeo di Giovanni Cavalcanti Fiorentino, Sotto Priore e Sindaco del Convento della Madonna della Cerqua, pagai a Maestro Giovanni da Como Muratore, ducati dieci di carlini. Furno una presta cha si fece, innanzi cominciassi el suo coptimo del dormitorio, come appar al suo libro. Furno i quatrini pagati in Capitolo.

1499. A dì 7 Marzo. Pagai a Mastro Giovanni sopradecto duc. 4 di carlini. Sonno per opere 14 lavorate nel dormitorio del suo cottimo (loc. cit. c. 29).

1499. A dì 29 Maggio. Pagai bol. 40 al Sotto Priore per pagare bullectoni 800, per gli usci delle celle (loc. cit. c. 31). [1]

XXI.

1500 Giugno 23.

Archivio sud. *Libro d'Entrata e d'Uscita della fabbrica dal 1498 al 1514*, segnato col. N. 116 c. 34.

Modello d'un quadro del palco sotto il tetto della navata maggiore, dato a costrurre a Maestro Ludovico Galluzzi intagliatore.

1500 Giugno 23. Pagati duc. 10 di grossi a Maestro Ludovicho Galluzzi, intagliatore di legnami, per parte d'uno quadro per il palcho del tecto della Chiesa, che poi se debbe mectere d'oro; et àllo a fare di legname bono et recipiente a tale opera, et in modo che, non stando bene et bene lavorato ad judicio di sano consiglio, ogne spesa debia andare a suo danno, et renderci 10 decti ducati senza alcuna exceptione; et, se starà bene, ha esser pagato quanto se li viene, al giudicio di chi se ne intende.

1500 Decembre 30. Pagati ducati cinque di carlini a Maestro Ludovico Galluzzi legnajuolo, e' quali ci feciono pagare i soprastanti nuovi e vecchi, per parte d'un modello d'un quadro pel palcho della Chiesa. [1]

XXII.

1499-1505.

Archivio sudd. *Libro della fabbrica, ecc.*

Avanzamento della fabbrica della Chiesa e del Convento, durante il periodo sopraccennato.

(1) 1499 Marzo 28. Pagati a Bernardino, bufalaro Viterbese, duc 6 di carlini. Furo per parte di pietre et colonne trainate alla Madonna, come sa Maestro Domenico Scalpellino. (c. 28). [2]

(2) 1499 Marzo 30. Pagai a Bern. Viterbese bufolaro duc. 8 di carlini. Furo per resto di colonne 8 et 8 capitelli et basi et octo carrate di grandi pietre lavorate, come sa M.° Domenico Scarpellino (car. 28).

(3) 1501 Maggio 27. Pagati a M.° Lucha di Bagnaja per limarelle, quadrucci et tegole occorse pel tecto della Chiesa, duc. 4 di carlini (c. 35).

(4) 1502 Maggio 11. Pagati 1 duc. di carlini a Chiappino fornaciajo Lombardo. Sono per bigoncie 18 di chalcina molle, tolta da lui per intonachare le cappelle e la volta della Chiesa (c. 38t).

(5) 1502 Maggio 29. Pagati bol. 15 per un antenna a fare una schala per intonachare la Chiesa (c. 39).

(6) 1502 Giugno 17. Pagati a Chiappino duc. 4 per canne 56 d'intonachato ha facto fare in chiesa, cioè nelle cappelle (c. 39t).

(7) 1502 Giugno 20. Pagati charlini 24 a M.° Antonio, M.° Soldino e M.° Pietro Lombardi, per parte d'intonachato dal cornicione in giù (c. 39t).

(8) 1502 Giugno 21. Pagati a Pasquale del Padovano,

narola, fu concesso questo Convento dal Sommo Pontefice a tale congregatione, come apare per un breve, che è in sindicaria, il quale comincia: *Reformationi et augumento;* et a di 7 di novembre 1496, ne presero la cura i Frati della Congregatione (cart. 3t) — Questo Breve non lo trovai fra i documenti dell'Archivio del Convento.

[1] Questo dormitorio fu compiuto nel 1499. È a contatto dell'ala del chiostro ogivale, che guarda il fianco della Chiesa. Sull'esterno delle pareti, soprastanti al loggiato del Chiostro, si veggono ancora le piccole e spesse fenestre delle celle, ad arco tondo, le quali hanno la stessa forma di quelle tuttora esistenti nel Convento di S. Marco in Firenze.

[1] Dopo queste due registrazioni non si ha più alcun pagamento fatto al Galluzzi. Anzi si trova sospeso ogni lavoro relativamente al palco; o che il modello del Galluzzi non fosse piaciuto, o che piuttosto ne venisse contrastata la costruzione dai Frati, come si deduce dal documento in nota al n. XXXVIII. Solo nel 1518 ne venne definitivamente dato il cottimo ad Antonio di San Gallo.

[2] Dagli estratti che seguono, questo M° Domenico viene detto *scharpellino Fiorentino*. Ma il docum. n. XXIII ce lo designa più esattamente col suo vero nome di Maestro Domenico di Jacopo da Firenzuola.

bufalaro, per tiratura di 6 antenne lunghe per fare i ponti sopra al cornicione (c. 39t).

(9) 1502 Luglio 1. A Gio. Piero, che fa finestre di vetro, per parte di sue opere a fare invetriate, bol. 45. (c. 40).

(10) 1502 Luglio 6. Pagati a Gio. Matteo da Milano, per libre doi, oncie dieci filo di rame, per fare li cerchi agli occhi di vetro, bol. 31 (c. 40).

(11) 1502 Luglio 7. Pagati a Franc. Bufalaro duc. 2 e bol. 60, per portare coi Bufoli i chonci del lavatojo di sacrestia et de la porta intavolata, va di sacrestia nel chiostro (c. 40).

(12) 1502 Luglio 18. Pagati duc. 15. 24 a Mo Antonio da Chomo ed altri. Sono per channe 64 d' intonachato in chiesa dal chornicione in su, a bol. xviii la channa (c. 40).

(13) 1502 Luglio 27. Pagati a M.o Antonio da Chomo ed altri, charlini 34. Sono per di loro opera et magisterio di mettere su il lavatojo di sacrestia, et la porta del chiostro de la sacrestia, et rompita dei muri et rachonciatura de la fontana del chiostro, et condurre l'acqua alla sacrestia (c. 40t).

(14) 1502 Agosto 4. Pagati a M.o Domenico Scarpellino duc. 2, per parte de la porta et lavatojo. (c. 41). [1]

(15) 1502 Settembre 24. Pagati duc. doi a M.o Soldino et M.o Vincenzo per parte di loro opere alla chupola (c. 42).

(16) 1502 . . . . . . Pagati duc. 1 a Francesco da Prato, per conto di Mo Guasparre (pure di Prato), per libre 1106 di prieta cruda da fare gesso per la chupola (c. 42t).

(17) 1502 . . . . Pagati charlini dua a Maestro Domenico Scharpellino Fiorentino, per prima opera e lavoro a fare a pietra (sic) per la lanterna (c. 42t).

(18) 1502 . . . . Pagati carlini 36 a Zanobbi Ghaddi di Roma per pezzi 400 d'oro fine, mandato per dorare la palla et la croce della lanterna (c. 43t).

(19) 1502 . . . . . Pagati al Morello fabro duc. 2 e bol. 7, per lavoratura della croce et di 8 ferri, che sostengono el tecto della lanterna della chupola (c. 44).

(20) 1502. . . . . . Pagati carlini 16 bolog. 6 a Francesco di Nichola, per lib. 83 di piombo auto dallui in 6 piastre, et per trasporto desso per fare le finestre del mezzo e per impiombare i ferri della lanterna (c. 44).

(21) 1502 . . . . . . Pagati carlini 78 fatti buoni a Zanobi; e gli spese in 900 occhi de vetro, et lib. 16 de vetro paghonazzo et rosso, mandatoci per mezzo d' un gharzone di Nicchola Parrini, et per fare le finestre della lanterna sopra la chupola (c. 44).

(22) 1502 . . . . Pagati a Maestro Marcho da Siena, orafo, duc. 5 per andare a Ronciglione per far fare el rame della palla et croce per la lanterna (c. 45).

(23) 1502 . . . . . . Pagati carlini 46 fatti buoni a Zanobbi Ghaddi; e gli pagò per noi per due figure, cioè una di S. Domenico, et una di S. Pietro Martire dipinte in tela, che si sono messe nella chiesa (c. 46).

(24) 1503 Aprile 18. Pagati . . . . dopo la ragione facta, duc. 4 e bol. 27 a Maestro Domenico dipintore da Viterbo, per dipintura del crocifixo di chiesa, et altri adornamenti nella tavola, et per dipigniere ai capitelli della Chapella, d'accordo col decto (c. 47). [1]

(25) 1503 . . . . . Mandammo a Firenze ducati 10 a Fra Antonio Schappella, per rotoli 8 libri (del coro) si fanno legare et scrivere a Firenze, et per conto di Santa Caterina di terra cotta (c. 48). [2]

(26) 1503 . . . . Pagati duc. 4 per tanti pagò Ghalghano per noi a Gio. Battista, per porto della S. Caterina da Siena, e lib. 98 di tarsie (per gli armarii della Sacrestia) (c. 49).

(27) 1503 . . . . . Mandati a Firenze a Fra Antonio duc. 1. 25, per parte della S. Caterina ci fa fare Fra Antonio a Firenze (c. 49).

(28) 1503 Novembre 20. Pagati duc. 7 di carlini, e sono per libri comperati a Roma dalla insegna della Corona, cioè per le concordanze de la Biblia, per la tavola del Beato Antonio, et per la chronica del Beato Antonio (S. Antonino) in 3 volumi, et certi altri opuscoletti (c. 49t).

(29) 1505 Gennaro 22. Pagati duc. 2 e bol. 30 per 16 calzuoli (sic) di tharsie larghe a costola dopia, et altre opere per mectere in ornamento delle colonnine della sacristia, comperate da Domenico delle Tharsie Fiorentino (c. 52).

(30) 1505 Gennaro 22. Pagati bol. 63 per sei palle d'octone per li armarj della sacristia, comperati presso Fra Christophono octonajo a Firenze (c. 52).

[1] Questo grazioso lavatoio di sacrestia reca sul fregio questa iscrizione: *Lavamini qui fertis vasa Domini.*

[1] Il nome di questo pittore Viterbese era Maestro Domenico di Verardo. Il mio cifr. mi da di lui queste notizie. (Archiv. Notarile, Protoc. VII di Mariotto de Fajanis, c. 9) 1483 *die V Januarii Magister Dominicus Verardi pictor de Viterbio et contrata S. Luce* rinuncia un suo terreno enfiteutico al Capitolo dei Canonici dei SS. Luca e Faustino. — (Libro dei Ricordi dei Priori del luglio e agosto 1490). *Avemo dato lo coptimo di fare la sfera dell'oriolo* (la pittura del quadrante ?) *come S. V. ponno vedere, che vi sono li ponti, a Domenico di Velardo per 35 carlini* (car. 101) — *Avemo dato a fare l'arma del Governatore nostro al decto pintore, nell'entrata della logia sopra l'arco dal lato dentro, per prezo di duc. 2.* (Ivi). — Il Governatore o Rettore di Viterbo era in allora il Card. Giovanni De Medici col titolo di Legato del Patrimonio, e suo Luogotenente era Prospero Caffarelli Vescovo di Ascoli. — *Item havemo dato al decto pintore a fare uno Sancto Christophino et uno Sancto Antonio nella prima piazecta delle scale, nel luogo di quelli che sono guasti sopto le scale.* (Ivi) — *Item el decto Domenico s'è obligato a dipingnere li doi teste coll'arbori et colla vite appresso la porta nova, et uno leone ad modo delli altri.* (Ivi).

[2] Di questa statuetta, dice la cronaca della Chiesa (car. 9t). *Il terzo altare* (delle Cappelle) *è senza padrone. Nel muro non vi è figure di sorte nessuna. V'è una Sancta Caterina di terra cocta molto bella.* Al presente, questa statua, alta 95 cm., si vede entro una nicchia sul primo ripiano della scala, che dalla Sagrestia conduce al piano superiore del Convento. È tutta sformata e deturpata da grossolani e ripetuti intonachi di calce e di vernice.

(31) 1505 Febbrajo 13. Pagati bol. 60 a Maestro Domenico ed Antonio fratelli et figlioli di Lucha, legnajoli, per arra et parte di pagamento del cottimo della copertura del tecto della Chiesa, scoperto in sulla piazza (c. 52).

(32) 1505 Aprile 2. Pagati duc. 4 di carlini, e' quali pagammo a Maestro Ludovico (Galluzzi) per parte di suo resto della Sacristia (c. 52').

(33) 1505 Luglio 4. Pagati duc. 13 di carlini, e' quali rendemmo agli heredi di Mariano Chigi in Viterbo, [1] e' quali pagorno per noi a M.° Ludovico legnajuolo, et a . . . . fornaciaro, per ordine de soprastanti et di me.

XXIII.

1504 — 1506.

Archivio sudd. *Libro della Fabbrica* N. 116.

Costruzione e sculture della porta grande della facciata, fatte da Maestro Bernadino di Giovanni da Viterbo e da Maestro Domenico (di Giacomo da Firenzuola). [2]

(1) 1504, 20 Settembre — Pagati duc. 25 di carlini a Maestro Domenico Scalpellino, et Maestro Bernardino (di Viterbo) suo figliastro, [1] presente Messer Pietro (Del Veltro) nostro sosprastante, in libreria, per caparra della porta di chiesa di mezo, la quale loro hanno tolto a fare per ducati 165 di carlini (c. 51t.).

(2) 1504, Decembre 23 — Pagati duc. 25 di carlini, e' quali pagai a Maestro Bernardino di Giovanni Viterbese, Maestro de preta, et a Maestro Domenico suo patrino, per parte del coptimo de la porta de la chiesa (c. 51t.).

(3) 1504, Decembre 24 — altro pagamento come sopra (c. 52).

(4) 1505, Gennaio 24 — altro pagamento come sopra (c. 52)

[1] Su questo storico banco dei Chigi, che trovasi implicato in una considerevole serie d'interessi, di cauzioni e di pagamenti pella fabbrica di S. Maria della Quercia, è pur necessario dar qualche cenno. Fin dal 1462 Mariano Chigi da Siena, padre del famoso Agostino Chigi il Magnifico, era venuto in Viterbo ad esercitarvi la mercatura, e pare che già vi avesse posto banco. Un istromento del 4 maggio 1462 reca: — Cum hoc sit... quod Marianus quondam Augustini Chisci et Franciscus quondam Augustini Vini de Senis *mercatores Viterbienses* etc.... Actum est hoc Viterbii in contrata S. Stephani in aphoteca Johannis Petri Antonii, quam in conductione retinet Marianus Chisci... etc. (*Protoc. I di Alessio d'Antonio* nell'Archiv. Notar. ad annum) — Nel 1477 si trova, che alla ragione del detto banco era associato un Viterbese di nome Perino di Francesco, e che ne era cassiere un tal Giovanni Senese. — Anno 1477 die XI Julii. Actum Viterbii in contrata S. Stefani, in fundico de Ghisiis, presentibus.. Johanne de Senis Capserii banchi de Ghisiis Viterbiensis. Franciscus de Passis de Fulginea, ut procurator Domini Peregrini De Luca Commissarii Apostolici super vigesima hebreorum, et pro eo Perinus Socius Banchi de Ghisiis, riceve da Maestro Mele, ebreo di Montefiascone, 20 ducati per tassa di detta vigesima a lui imposta. (*Prot. IV di Latino Latini* nell'Arch. Not. Viterb. ad annum). — Un altro istromento dello stesso anno e dello stesso Notaro, ha: — Perinus Francisci de Viterbio mercator Viterbiensis et socius Mariani de Ghisiis. — Nel 1498 il banco era retto da Francesco, figlio di Mariano Chigi, e da un tale Antonius de Boninsegnis de Senis, institor Mariani de Ghisiis et sociorum in Viterbio (*Prot. di Paolo de Benignis* nell'Arch. Not. a carte 71'). — Questo Boninsegni è spesso chiamato nei documenti *Messer Antonio del Bancho*. Lo stesso Agostino il Magnifico era cointeressato nel Banco Viterbese; poichè, addì 22 maggio 1508 — Franciscus Mariani de Chiisis, frater, ac Procurator in Viterbio Domini Augustini de Chisiis, concede per sè e pel fratello un mutuo a Domenico Cordelli Viterbese (*Prot. II di Evangelista De Bartholis* a c. 27) — I pagamenti, che la fabbrica della Chiesa dovea far eseguire fuori di Viterbo, si trovano quasi sempre effettuati dal Banco dei Ghigi, a mezzo dei suoi corrispondenti.

[2] Vedi docum. XXV, n. 5.

XXIV.

1506, Ottobre 12.

Arch. Notarile — *Protocollo III del Notaio Evangelista di Giovanni de Bartholis* c. 11 t.

Maestro Bernardino da Viterbo si obbliga a dar compiuta per la festa del Natale la porta Maggiore di S. Maria della Quercia.

Die XII Octobris.

Actum Viterbii in apotheca heredum Pauli Abisciolate, presentibus Dominico Nardi, Melchiorre Nicole Abbatis de Viterbio, Adriano De Alexandris barberio, testibus etc.

Magister Bernardinus Johannis de Viterbio, per se etc. sponte etc. promisit Perino Francisci et Valerio Carcio et Hieronimo Caprino de Viterbio, officialibus S. Marie in Quercu, presentibus etc., ponere et immittere, seu immitti facere portas seu lapides conciatos et insculptos in porta magna Ecclesie Sancte Marie predicte, juxta obligationem et promissionem alias per eum factam; adeo quod sit integra cum suis pertinentiis, hinc et per totum annum presentem, usque ad Natalitia Do-

[1] È da notare che, in questo documento, Maestro Bernardino di Giovanni da Viterbo, è chiamato figliastro di Maestro Domenico da Firenzuola, mentre nel secondo è chiamato figlioccio (in ordine a patrino). Qual che si fosse dei due il vero titolo, pare potersi assodare che un qualche legame, o civile o religioso, dovette essere fra quei due. Di certo, Domenico fu maestro a Bernardino nell'arte di scolpire in pietra; e questi, sotto la direzione di lui, lavorò alla costruzione della porta maggiore di S. M. della Quercia. Interessanti notizie sullo scultore Viterbese diede il ch. G. Cugnoni. Fu egli che trasse per primo dagli Archivi Chigiani il contratto dell'8 aprile 1522, col quale i tutori degli eredi di Agostino Chigi affidarono a Maestro Bernardino il compimento della tomba del Magnifico, in S. M. del Popolo, di Roma lasciata incompiuta dal Lorenzetto. (Vedi G. Cugnoni, *Note al Commentario di Alessandro VII sulla vita di Agostino Chigi.* « Archivio della Società Romana di Storia patria », vol. III, pag. 447). Per le vicende poi della suddetta tomba, veggasi la bella monografia del ch. D. Gnoli, *Archivio Storico dell'Arte*, anno 1889, fascic. VIII e IX, pag. 318.

mini Nostri Jesu Crhristi etc. sub pena L. ducatorum Camere Apostolice applicanda etc. obligans et renuntians etc. jurans etc. rogans etc.

XXV.

1507 — 1508.

Archivio di S. M. della Quercia — *L bro d'Entrata e d' Uscita della Fabbrica*, segnato col N. 116.

Cottimo per la costruzione della facciata della Chiesa allogato agli scalpellini Maestro Bernardino da Viterbo e Carlo, Mariotto e Domenico da Firenzuola — Arme di Giulio II scolpita da Giampiero di Valle Lugana — Tre mezzi tondi di Andrea Della Robbia.

(1) 1507. Settembre 18. Pagati duc. 4 et mezo a Giampiero di Valle Lugana, detto Mecone scharpellino... et sono per resto dell'arme di Papa Giulio (II) si mise nella facciata della Chiesa (c. 65). [1]

(2) 1507. Novembre 23. Pagati ducati 10 a Andrea della Robia porto contanti per arra di tre archetti sopra le porte, di terra cotta invetriata, come appare per una scripta di sua mano; quali tre archetti montorno a duc. 40 di carlini in prezzo (c. 66 t.).

(3) 1508. Giugno 7. Pagati duc. 10 ad Andrea della Robia per parte di suo cottimo di tre mezzi tondi sopra le porte della Chiesa, et per noi dal Banco de Chige, per una lectera de chambio facta a Girolami in Firenze, presente Frate Ambrosio suo figliolo (c. 69).

(4) 1508. Luglio 3. Pagati charlini 54 a Domenico da Ricorboli vecturale, per la vectura di some tre di tre mezzi tondi di terra cocta, per di sopra le tre porte della Chiesa, venuti di Firenze da Andrea della Robia (c. 69).

(5) 1508. Ottobre 14. Fu allogata a Bernardino di Giovanni da Viterbo et a Charlo et Mariotto et a Domenico de Jachopo da Firenzuola, tutti scharpellini, la facciata della Chiesa chol frontone, per prezzo di ducati 440 di charlini in tutto. (Appresso, annotato d'altra mano, si legge) el quale lavoro fu fornito el mese di Settembre 1509. (c. 168 t.). [2]

(6) 1508. Novembre 1. Bernardino di Giovanni da Viterbo, Carlo et Mariotto et Domenico di Jachopo da Firenzuola, tutti scharpellini, deono dare ad primo di Novembre 1508 duc. 70 et bol. 18, che ebbe Carlo et Domenico sopradecti, per parte del chottimo della facciata (c. 91 t.).

[1] La *Cronicha della Chiesa* sopra citata dà la stessa notizia con qualche variante. « I soprastanti, insieme con il Padre Priore del Convento, il Padre Fra Giovanni Sinibaldi, l'anno 1507 il primo di settembre, fecero fare a M° Giampietro di Val di Lunigiana, scarpellino, l'arme di Papa Giulio II, et lo messero nella facciata della Chiesa, et costò scudi 8 di carlini et baj. 37. Non, che dèssi nulla il Papa, ma per sedere lui nella sedia di S. Pietro in questo tempo » (c. 6).

[2] La prima costruzione della facciata arrivò, come lo mostra anche oggi il diverso colore del peperino, sino alla fascia del cornicione sotto il timpano, ove si legge questa iscrizione: *MDVIII. Ave Maria gratia plena Dominus tecum.* Il compimento poi della facciata avvenne nell'anno 1517. Vedi documento XXXII.

XXVI.

1507 — 1508.

Archivio sudd. *Libro della Fabbrica* N. 116.

Costruzione della grande cisterna del chiostro, fatta da Maestro Bruno di Domenico da Settignano.

(1) 1507. Decembre 17. Pagati Carlini 22 a Vangelista Sciamanni, per 104 libbre di cacio sardescho preso pe' lavoranti della cisterna (c. 66 t.).

(2) 1507. Decembre 22. Pagati duc. 6 di carlini a Vangelista Sciamanni, per una bocte di vino Côrso, tolto da Corneto pei lavori della cisterna (c. 67).

(3) 1508. Febbraio 9. Pagati duc. 6 ad Capocorso Scharpellino, per parte della bocha della cisterna, e' quali gli ha datto M.º Ghalieno et Ser Sebastiano Turini, soprastanti (c. 68).

(4) 1508. Aprile 2. Pagati duc. 15 di charlini in giulii a Maestro Bruno di Domenico da Settignano, per parte del cottimo della cisterna, per commissione di M.º Ghalieno soprastante (c. 68t.).

(5) 1508. Maggio 1. Pagati duc. 13 di charlini ad Maestro Bruno, per parte del suo coptimo de la cisterna (c. 68t.).

(6) 1508. Agosto 12. Pagati duc. 8 di carlini ad Carlo Capocorso scharpellino, per parte di suo coptimo del lastricho del chiostro (c. 69).

(7) 1508. Pagati duc. 150 per fare le spese ai lavoranti che chavorno la terra della cisterna e portornola in su la piaza: la qual cisterna fu cupa braccia 20, larga 13 per uno lato et 15 per l'altro; in tucto come estimò Maestro Bruno (c. 69 t.).

E più ducati 40 per 3000 some di rena, per epsa cisterna.

E più ducati 8 per 300 some di saxi, portati in questo convento coi nostri muli, per la cisterna.

E più ducati 16 per 600 some di sabione, per fare pozolana per la cisterna.

E più ducati 20 per un numero infinito di schaglie di priete da Sancto Sixto, di forse 3 mesi coi muli (c. 69 t.). [1]

XXVII.

1508, Ottobre 2.

Archivio sudd. *Pergamena* N. 18.

Breve di Papa Giulio II, diretto al Priore e ai Frati di S. M. della Quercia, col quale dispone, che, siccome

[1] Sotto questa partita si legge notato dalla stessa mano: *Sonci molte altre cose le quali non voglio scrivere, perchè nè et queste i soprastanti ci vogliono amettere e fare buone. Tamen, le lascio alla coscientia di chi l'ha a tractare.*

per la breve durata in officio ed il continuo cambiamento degli Ufficiali del Comune deputati sopra la fabbrica della Chiesa, molte opere rimangono incompiute e talora perfino disconfessate dai loro successori, così, pel tratto avvenire, gli stessi Deputati nulla possano intraprendere ed ordinare in detta fabbrica, senza il consentimento del Priore e dei Frati, del Vescovo o del suo Vicario, e del Governatore di Viterbo.

(Foris) Dilectis Filiis, Priori et Fratribus domus B. M. de Quercu extra muros Viterbienses, ordinis Predicatorum.

(Intus) Dilecti filii, salutem etc. Exponi nobis nuper ecistis quod, licet dudum inter vos et dilectos filios Comunitatem Civitatis nostre Viterbiensis, inter alia conventum captatum et ordinatum fuerit, quod prefata Comunitas aliquos cives deputaret, qui elemosinas, quas in Ecclesia vestre domus a Christifidelibus ex nunc in antea caritatius elargiri contigeret, recipere et custodire, ac illarum curam et administrationem habere, nec non in fabricam domus et Ecclesie predictarum, ac reliquam partem elemosinarum hujusmodi vobis pro victu et vestitu ac aliis necessitatibus vestris distribuere, ac de administratis per eos singulis annis rationem et computum reddere tenerentur: ac postmodum dicta Comunitas singulis annis quatuor cives ad premissa deputaverit, qui pecunias ex hujusmodi elemosinis provenientes, juxta conventiones et capitula predicta distribuere deberent; nichilominus propter mutationem annalem deputatorum hujusmodi, cum primo deputati aliquid edificare ceperint, finito tempore deputationis illorum, et opere imperfecto derelicto, alii, qui pro sequenti anno deputantur, cum opus inceptum non videtur eis perficiendum, aliud opus similiter incipere et edificare statuunt, et postea inceptum et non perfectum, propter temporis deputationis brevitatem, derelinquunt; sicque multa principia et quasi nullus finis, nec opus perfectum in dicta Ecclesia et domo reperiuntur; ac pecunias ex elemosinis hujusmodi provenientes vobis oportuno tempore, ut provisiones vobis necessarias facere possitis, non consignant, nec de administratione rationem reddere curant. Quare, pro parte vestra nobis fuit humiliter supplicatum, ut in premissis oportune providere, de benignitate Apostolica, dignaremur. Nos igitur... vestris in hac parte supplicibus inclinati, auctoritate apostolica per presentes statuimus et ordinamus, quod deinceps perpetuis futuris temporibus, cives, per dictam Comunitatem pro tempore deputati, nihil in opera fabrice hujusmodi incipere, neque jam inceptum finire, aut incipi vel finire facere presumant, nisi de consilio et consensu vestro, et pro tempore existentium Prioris et Fratrum dicte domus, et Episcopi seu ejus Vicarii, nec non Gubernatoris Viterbiensis: quodque ipsi deputati, vobis, cum per vos super hoc requisiti fuerint, pecunias ex hujusmodi elemosinis provenientes, per portionem et quantitatem vos contingentem... dare et consignare, nec non singulis annis... de administratis per eos rationem reddere teneantur et debeant, sub excomunicationis late sententie pena etc.

Datum Corneti sub anulo piscatoris, die II Octobris MDVIII pontif. nri anno sexto.

XXVIII.

1510, Ottobre 22.

Archivio Notarile di Viterbo — *Protocollo I del Notaro Mazzatosto de' Mazzatostis*, ad annum.

Costruzione del coro, sublocata da Giovan Lorenzo de Camerinis di Viterbo, a Maestro Cristoforo da Caverno.

Die XXII Octobris:

Actum in agro Viterbiensi, in Conventu Ecclesie S. Marie de Quercu, in loco qui dicitur « el capitolo » juxta claustrum etc., presentibus ibidem Benedicto Zoppo de Aquasparta, et Bartholomeo Magistri Martini de Valle Lucana de partibus Lumbardie, testibus etc.

Constituti personaliter coram me notario etc., discreti viri Iohannes Laurentius de Camerinis de Viterbio, et Magister Xpoforus de Caverno, continuus habitator Civitatis Viterbii, cum dictus Iohannes Laurentius conduxerit ad fabricandum et conficiendum chorum Ecclesie prelibate S. M. de Quercu a Sanctensibus dicte Ecclesie et aliis, [1] volens dictum coptimum executioni mandare et perficere, convenit cum dicto Magistro Xpoforo,... quod dictus Mag. Xpoforus suscipiat omne honus perficiendi et fabricandi dictum chorum, modis et formis, qualitatibus, prerogativis, pretiis et solutionibus, prout tenebatur dictus Iohannes Laurentius; et ita promisit, juravit et convenit dictus Mag. Xpoforus dicto Iohanni Laurentio, quod teneatur illum perficere infra tempus concessum dicto Iohanni Laurentio... et, incontinenti habitis pecuniis, in Epiphania laborare, et a dicto laboritio non desistere etc.

die V mensis Novembris

Constitutus etc. Iohannes Laurentius de Camerinis de Viterbio, conductor fabrice chori Ecclesie S. M. de Quercu, habuit.., in contum dicte fabrice conficiendo, ducatos decem de carlenis decem pro quolibet ducato...

[1] Forse Maestro Gio. Lorenzo non era egli stesso che un sublocatario, perchè nel Libro della Fabrica a c. 160 troviamo registrata sotto l'anno 1506 la seguente memoria: *Alli X di Decembre. Fra Filippo Strozzi Priore, et Messer Francesco Sani, Girolamo Caprini et Valerio Cari* (*soprastanti*) *allogorno el choro del convento, cioè a murare, a M° Thomasso altrimenti chiamato Cugga, et a M° Domenico Maghagnini et M° Pietro di Gorgo, muratori, ad omne loro spesa di chalcina et pietre et rena, armadura et omne altra cosa, a carl. 11 et bol. 2 ½ la channa Viterbese* (c. 160). Anzi, secondo la *Cronicha della Chiesa,* le fondamenta sarebbero state cavate fino dal 1498. *Ricordo come l'hanno* 1498, *a tempo del R.do Padre Fra Giovanni Sinibaldo Fiorentin Priore di questo Convento... si fabricò da' fondamenti la cappella dell'altare maggiore et insieme il choro...* (c. 4)

de pecuniis depositis in dicta Ecclesia... et fecit finem et generalem quietationem etc. (*Prot. I.* del sud° Not. ad annum).

1511. die XXII Decembris

Constitutus etc. Antonius de Boninsignis de Senis... habuit et recepit in contanti.... ducatos centum ad rationem septuagintaquinque bon. pro quol. duc. a Fratre Gabriele Ord. Predicatorum de S. M. de Quercu... pro parte solutionis Fabrice novi chori post tribunal dicte B. M. Virginis... et fecit generalem quietationem etc. (*Prot. I.* del sud° Not. ad annum).

XXIX.

1513, Decembre 1.

Archivio di S. M. della Quercia — *Libro d'Entrata e d'Uscita della Fabrica* N. 116 c. 179.

Cottimo di quattro libri corali, scritti e notati da Frate Cosimo Monaco di Valle Ombrosa, e miniati da Frate Eustachio da Firenze Domenicano.

(1) 1513. A dì 1° di Decembre. Sia manifesto a chi vedrà la presente scriptura, chome el R.do Padre Don Chosimo Monacho dell'Ordine di Valle Ombrosa, habitante al presente all'abbadia di Passignano, con licentia et chautela del Rev.do Padre Donno Ant.° De Puppi, habate della predetta badia di Passignano, presente et a lui chonsentiente, si obligha et è chontento scrivere et notare ai Frati, Chapitolo et Convento di Sancta Maria della Quercia presso a Viterbo, tucti quelli antifonarj et graduali, che, da loro o per loro parte, per loro mandato o Sindacho, sarà richiesto, chogli infrascripti chapitoli, pacti et modi, che di socto si dirà.

Et prima: È chontento che el quinterno di charte dieci per caschuno a foglo reale Bolognese, o maggore chon cinque imposte o vero versi per chascuna facca scripti et notati, cholle loro rubriche, et tutti finiti, excepto che di minii, chorrecti et emendati, chon tuctę le loro solite distanze, et de groseza et lungheza la lectera, sechondo richiederanno detti frati, non excedendo la grosseza o lungheza di quelli di San Marcho di Firenze, et abbia avere le gambe righate di nero et rosso, et, quando le righasse da se, habbia avere, per cascheduno quinterno di righatura, soldi cinque, coe, (cioè) mezo carlino; et per prezo et sua faticha de scriptura et notatura, finito et rubrichato chome di sopra, per cascheduno quinterno habbia avere carlini otto, coè n. (?) quattro de piccoli.

Et decti frati sono obligati a darli gli exemplari, donde gla archopiare, (gli ha a ricopiare) posti in Firenze a botteglia di Filippo di Gunta Chartolajo, et chosì le charte a decta botteglia, et lui sa (si ha, deve) a mandare per esse, et rimandarle maisempre, chè e' detti frati gl'hanno a fare franchi delle ghabelle delle porte, chome a loro più chomodo verrà. Et per fede del vero

Io fra Ghabriello di Francesco Mannini dell'Ordine de Frati Predicatori, in nome di decto Chonvento, ho facta questa di mia propria mano, primo dì decto di sopra: alla quale si sottoscriverà el decto Padre Don Chosimo, et dipoi messer habbate: della quale ho facte dua, perchè l'una stia apresso el decto padre Don Chosimo, l'altra apresso decti frati di Sancta Maria predecta.

Ego Dominus Antonius de Puppio, modernus abbas predicti Monasterii de Passiniano supradicti Ordinis Vallis, ad omnia suprascripta contentus fui, et ipsi domino Cosme Monacho Monasterii nostri de Passiniano licentiam dedi, prout supra continetur, et ideo manu propria scripsi.

Ego domnus Cosma contentus fui, et, de licentia domni abatis, ad omnia supra scripta me oblighavi, (sic), die, mense et anno supradictis.

Archivio sudd. *Libro delle Croniche della Chiesa etc.* c. 14.

(2) 1514. Ricordo come l'anno 1514, si dette a scrivere et notare et miniare quattro libri del choro... et li scrisse et notò un Monaco di Valle Ombrosa, che habitava allora a Possignano, detto don Cosimo... I detti quatro libri furno miniati da Frate Eustachio, converso nostro Fiorentino, il quale miniò ancora i libri del choro di S. Marco da Fiorenza. Quanto fussi eccellente in questa arte, si puó vedere in detti libri. [1]

XXX.

1514, Gennaro 7.

Archivio Notarile Viterbese — *Protocollo II del Not. Mazzatosto de Mazzatostis* ad annum.

Cottimo degli stalli e degl'intarsii del coro, allogato

[1] Belle notizie di questo insigne miniatore ci dà il ch. P. MARCHESI (*Memorie de' più insigni pittori scultori e architetti Domenicani*, Bologna, 1878, vol. I, pag. 230). Egli trasse dalla nostra Cronaca, senza però darne il testo, la notizia dei 4 libri miniati da Fra Eustachio pel Convento della Quercia, e disse di credere che vi esistessero tuttavia. Ma ciò non è più vero. Perchè fin dall'anno 1873, epoca dell'indemaniamento del Convento, non vi si trovavano più. Possiede però quella Chiesa due libri scritti e miniati dall'altro pur eccellente miniatore Domenicano, che fu Fra Pietro da Tramoggiano. L'uno è un Graduale del tempo, dalla Pasqua di Resurrezione insino allo Spirito Santo: il secondo è un altro Graduale, che comincia dalla festa della SS.ma Trinità, sino all'Avvento. Vi si veggono delle interessanti lettere maiuscole, alluminate con finezza ed eleganza di fregi, arabeschi e fogliami, messi ad oro e colori. In fine del secondo libro si legge: *Ego Frater Petrus a Tramogiano Casentini scribebat* (sic) *ac faciebat in Conventu Sa.nensi, pro Convento Querquensi Viterbii, anno domini* 1561 *et* 1562, *aetatis suae vero* 44 *et* 45. *Priore dicti Conventus Fratre Zanobio Stephano de Villa Basilica, impensasque prebente.* Di questi due libri non ebbe contezza il sullodato P. Marchesi; altrimenti, sulla fede del RAZZI (Cronaca della Provincia Romana, pag. 137) non avrebbe asserito, come fece, *che non si può con certezza additare alcuna opera di minio, che appartenga a Fra Pietro da Tramoggiano.* (*Op. cit.*, vol. I, pag. 238). La Chiesa conserva ancora altri libri corali, scritti miniati e firmati nel 1562 da Fra Salvatore Ferrari di Bisignano Calabrese, ed altri ancora di Frate Andrea Bordoni da Verona, nel 1590.

a Domenico di Zanobio del Tasso, ed a Giuliano di Giovanni sopracchiamato Del Pollastra, ambedue Fiorentini, coll'obligo di costrurre gli stalli a simiglianza di quelli dell'Abbadia di Monte Cassino fuori di Siena, e di porre sui pilastri i capitelli, della forma di quelli del coro di San Salvatore, fuori la Porta a S. Miniato di Firenze.

Die VII Ianuarii.

Actum in Agro Viterbiensi in Conventu Ecclesie S. Marie de Querchu, in loco capitulari in dicto conventu, juxta claustrum inferius, et alios fines etc.

In nomine Domini amen. Anno a nativitate Domini Nostri Iesu Christi millesimo quingentesimo decimo quarto, et Pontificatus Sanctissimi in Christo Patris et Domini nostri Domini Leonis Pape Decimi, indictione secunda, die vero mensis Ianuarii septima dicti anni. Omnibus pateat et notum sit, quod cum alias Frater Gabriel Francisci de Manninis de Florentia, frater conventualis conventus dicte Ecclesie S. Marie de Querchu, de mandato ac jussu Reverendi Patris Fratris Petri de Thedaldis, de Florentia, prioris dicte Ecclesie S. Marie in Querchu et fratrum, et etiam de mandato ac jussu generosi viri Domini Iohannis Baptiste de Spiritibus, Magistri Galiani Almadiani, Ser Spinelli de Altis Bellis et Alexandri de Capocciis, omnium de Viterbio, Sanctensium prefate Ecclesie, se contulerit ad civitatem Florentie, pro magistris carpentariis ad fabricandum chorum in dicta Ecclesia, cum potestate paciscendi de factura dicti chori; hinc fuit et est, quod, cum ibidem se contulerit ut supra, et pacto convenerit de fabrica prefati chori noviter fabricandi in dicta Ecclesia, cum Magistris Francisco Dominico Zenobii Del Taxo, populi Sancti Petri Majoris de Florentia, et Iuliano Iohannis aliter Del Pollastro de Florentia, populi Sancti Fedriani, conficiendi dictum chorum ad instar et similitudinem et qualitatem Chori existentis in Abatia monasterii Montis Cassini extra et prope civitatem Senensem, in sediis: cum pacto, quod adatur (sic) dicto choro per ipsos costruendo, secundum qualitatem chori de quo supra, *li inginocchiatori alle sedie di sopra, et cussi li inginocchiatori, o vero forme, alle sedie de socto ;* et ultra predicta choperiatur de tabulis nucium a manghaneglis supra, pro pretio et nomine pretii et pagamenti, pro qualibet sedia, ducatorum trium auri larghorum; cum hoc quod teneantur immittere capitellos super pilastris, ad instar et similitudinem Chori Conventus Sancti Salvatoris extra portam Sancti Miniati Ordinis Minorum; et quod sibi satisfiat de dictis capiteglis (sic) et pilastris, pro quolibet ipsorum, ad rationem carlenorum trium; cum hoc quod lignamina omnia, tarsias, acutos, seraturas convenientes, dandalos, mastricem et ferramenta, et alia omnia pertinentia dicto choro, et, ultra predicta, teneatur locator dare ipsis conductoribus, pro alimentis personarum ad dictum chorum assistentium, ducatos sexaginta largos, et habitationem congruam. Si vero de predictis minueretur, vel adderetur ad predicta de comuni consensu, quod illud extimetur per duos homines Comunis, et juxta illud solvatur: cum hoc quod teneantur incipere laborare in cursu mensis Decembris, et illum perficisse per totum mensem Augusti, anni millesimi quinquagesimi decimi quinti, omni exceptione remota, prout sic vel aliter in quadam apoca, que est penes me Notarium etc. Que omnia ratificaverunt Ser Spinellus et Alexander Capoccius, ipsis magistris presentibus etc. et mihi notario etc. promictentes de rato pro aliis Sanctensibus: et obligantes etc. jurantes etc. renuntiantes etc. rogantes etc.

XXXI.

1516, Gennaro 22.

Archivio sudd. — *Protocollo IV del Not. Francesco Maria Tignosini* c. 300.

Lodo dei miglioramenti arrecati, in dippiù del contratto, nella costruzione del suddetto coro.

Die XXII Ianuarii.

Actum Viterbii in episcopali palatio, ad banchum juris, presentibus ibidem Vincentio Alexii, Angelo Presbitero Nicolai de Bleda, et Iohanne Laurentio de Camerino, de Viterbio, testibus etc.

Dominicus et Antonius Luce de Viterbio, Sebastianus Dominici Picche, et Iohannes Nicolai Pagliari de Florentia, carpentarii, homines electi, prout asseruerunt, per Priorem et Fratres ac Superstites Ecclesie S. Marie de Quercu ex una, et Magistrum Iulianum Iohannis de Florentia, carpentarium, parte ex altera, ad extimandum melioramenta facta in prosperis, factis et laboratis per dictum Magistrum Iulianum in choro novo ipsius Ecclesie B. Marie de Quercu, ultra pactum et conventionem inter ipsas partes factam; visis videndis, et consideratis considerandis, extimaverunt et judicaverunt melioramenta facta per dictum Magistrum Iulianum, fore et esse ultra conventionem et pactum predictum, carlenos sexdecim cum dimidio pro qualibet prospera, que quidem prospere sunt quadraginta octo; et ad dicta melioramenta dictos Priorem Fratres et Superstites condempnaverunt, ac teneri ad dandum et solvendum, ultra predicta pro aliis melioramentis factis in capitibus et quatris, in totum d. Mag. Iuliano ducatos decem et octo de carlenis et bon. 18 etc.

XXXII.

1517, Aprile 25.

Archiv. sudd. — *Protocollo III di Mazzatosto de Mazzatostis*, ad annum.

Gli Scarpellini Maestro Carlo di Mariotto e Maestro Pietro di Domenico Ricciarelli di Viterbo, anche a nome del loro consocio Maestro Domenico di Giacomo (da Firenzuola), allogano il compimento della facciata, e il

collocamento in opera dei leoni e della quercia scolpiti in pietra, pel timpano della facciata stessa, ai muratori Maestro Bernardino da Como e Maestro Lazzaro di Francesco da Arezzo, col patto di dare il tutto compiuto fra tre mesi.

Die XV aprilis.

Actum Viterbii in contrata Sancti Angeli de Spata.., presentibus Ascanio Sechie et Matheutio Augustini de Viturclano et Francisco Menicotii Mazzaronis fabro, testibus etc.

In nomine Domini etc. Pateat qualiter Magister Bernardinus de Como et Magister Lazarus Francisci de Aretio, habitatores et muratores in Civitate Viterbii, conduxerunt ad fabricandum et perficiendum facciatam Ecclesie B. M. semper Virginis de Quercu in agro Viterbiensi, omnibus eorum et cujuscumque ipsorum sumptibus et expensis, a Magistro Carolo Mariotti scarpellino, et Magistro Petro Dominici Angeli Ricciarelli de Viterbio, promictentes de rato pro Magistro Dominico Jacobi eorum consocio etc. ad murandum et perficiendum dictam facciatam, et imponendum quercum et leones ibidem sculptos et designatos in petra,[1] et ad altiandum (sic) dictam facciatam cum lapidibus et conciis et ornamentis perfectis, ultra prout nunc est, ad altitudinem quatuordecim pedium communium, cum infrascriptis pactis: exceptis petris, saxis, calcina, rena et aliis ad perfectionem prefatam necessariis, que debeant immitti sumptibus et expensis ipsorum conductorum; lapides vero de concio, ante et retro et ex omni parte, sumptibus et expensis ipsorum locantium et dantium dictum coptimum: quod magistri scarpellini teneantur dare ibidem, apud Ecclesiam prefatam, dicta concia prefatis conductoribus magistris: item quod ex nunc dicti locatores dent et concedant supradictis conductoribus omnes lapides, quas sunt recepturi a Fratribus dicte Ecclesie, et similiter calcem, puzulanam et lignamina et funes: item quod, finito dicto laborerio, prefate masseritie lignaminum et funium sint et esse debeant ipsorum conductorum: item, quod prefati locatores teneantur prestare sine pretio aliquo ipsis conductoribus, eorum et cujuscumque ipsorum operas in tirando, supra dictam fabricam, leones sculptos et querchum prefatam: ac comodare facere funicchium, tragliam et arganum pro tirandis in dicta fabrica dictos leones et quercum. Et insuper dicti locatores, pro omni eorum mercede et salario dicte perfetionis faciei ut supra, promiserunt dare solvere et *pagare in contanti* ducatos quatraginta quatuor de carlenis: et in *prima pagha* prefatorum 44 duc. dare solvere etc. ducatos viginti: reliquos vero, in medio fabrice decem ducatos, et in fine perfectionis residuum. Que omnia dicti conductores ipsis locatoribus promiserunt, et mihi notario, facere et complere, et bene ad usum bonorum magistrorum, et de bona calce et lapidibus etc. obligantes etc. renunciantes etc. jurantes etc. et infra terminum trium mensium etc. et incipere laborare infra octo dies etc.[1]

[1] La Quercia è l'emblema della Chiesa: il Leone è quello del Comune Viterbese.

XXXIII.

1518, Decembre 8.

Archivio sudd. — *Protocollo VII del Notaro Evangelista di Giovanni de Bartholis.* c. 87.

Antonio da San Gallo prende a cottimo, per ducati 1000, la costruzione del soffitto, o palco, da porsi sotto il tetto della navata di mezzo, della Chiesa della Quercia; obbligandosi a darlo compiuto entro tre anni, e della ricchezza di quello del palazzo papale in Vaticano, ove Leone X aduna il Concistoro.

Die VIII. Decembris.

Actum Viterbii in bancho de Chisis, presentibus Christphoro Herculani et Petro Laurentio Mariocti Vocis de Viterbio, et Valerio Bernardini de Senis, testibus etc.

Dominicus Luciani de Bussis et Petrus Paulus Taddei Loddi de Viterbio, officiales Ecclesie S. Marie in Quercu extra et prope Viterbium, promictentes de rato pro Antonio de Boninsegnis eorum collega,[2] sponte etc, pro se etc, locaverunt et dederunt in coptimum spectabili viro Magistro Antonio Bartholomei de Sancto Gallo civi Florentino, presenti Architectori Sanctissimi Domini nostri Pape Leonis decimi, ad faciendum palcum subtus tectum Ecclesie Sancte Marie in Quercu, videlicet *quanto riva el tecto della navata di mezo della Chiesia*, hoc modo et cum pacto et conditione expressis vulgari sermone. In primis *che decto palco habia essere de quella richeza che è quello de camera de Papa Leone in palazo del Papa in Roma, dove se fa el concistorio, et uno palmo più sfondato, che non è decto palco, et più, se bisognarà*, intra terminum trium annorum proxime futurorum, post finitum presentem, incipiendorum die primo mensis Novembris, et ut sequitur finiendorum. Item, dicti officiales promiserunt dicto magistro Antonio presenti etc. dare et solvere pro mercede et *pagamento* dicti palci ducatos mille de carlenis monete veteris, ad rationem decem Carlenorum papalium, videlicet septuaginta quinque bononiensium pro quolibet ducato, intra dictum terminum; videlicet, solvendo tertiam partem dicte summe quolibet anno in pecunia numerata. Et dictus Magister Antonius promisit dictum palcum omnibus suis sum-

[1] In un altro istromento dello stesso Notaio in data 27 aprile 1517, gli stessi Maestri *Petrus Dominicus Ricciarelli, Magister Dominicus et Magister Carolus Scarpellini in civitate Viterbii*, nel ricevere dai Santesi una somma in conto dell'obbligo da essi assunto di *conficere faciem Ecclesie B. M. de Quercu, et ponere querchum lapideum et leones*, presentano come loro fidejussore un tal Bernardino di Pietro Moscardo, che garantisce la restituzione del denaro, nel caso che il lavoro non riescisse perfetto.

[2] Per i rapporti di questo Messer Boninsegni colla Fabbrica della Chiesa, vedi la nota 1 al docum. n. XXII.

ptibus facere ad similitudinem palci camere Sanctissimi Domini Nostri Pape, sub quo fit concistorius, ut supra dictum est: excepto quod dicti officiales teneantur, sumptibus fabrice dicte Ecclesie, fieri facere pontem pro faciendo dicto palco; et dictum palcum facere intra terminum supradictum trium annorum. Et pro parte pretii supradictorum mille ducatorum, dictus magister Antonius confessus fuit habuisse et recepisse a dictis Officialibus, per manus Antonii de Beninsegnis de Senis, centum quinquaginta ducatos auri de carlenis. Residuum vero dicte summe promiserunt eidem Magistro solvere, videlicet in primo anno complere tertiam partem dicte summe, in secundo tertiam, et in tertio residuum dicte summe; adeo quod in fine dicti tertii anni sit integre satisfactum dicto Magistro Antonio de dicta summa mille ducatorum. Pro quibus omnibus et singulis obligarunt se se, et omnia bona fabrice dicte Ecclesie etc. et juraverunt predicta omnia observare sub pena dupli etc. et rogaverunt me notarium etc.

XXXIV.

1519, Febbraio 21.

Archivio sudd. — *Protocollo IV del Notaro Mazzatosto de Mazzatostis*, ad annum.

Cottimo di 3000 condotti di terra cotta, con su l'impronta della Madonna della Quercia, allogato a Domenico di Niccola e Gio. Pietro di Domenico figulini di Viterbo.

Die XXI Februarj.

Dominicus Colai et Johannes Petri Dominici, figuli de Viterbio, convenerunt et obligarunt se facturos tria milia petia cannellorum de creta bene laborata, et de bona creta et bene cocta, qualitatis, altitudinis et grossitudinis unius Cannelli nuper facti et fabricati, signati cum figura Virginis Quercus, ac etiam signati et insigniti cum quodam alio signo, quod est in summitate manichi gladii fratris Ilarii Scindici Conventus S. Marie in Quercu... hinc per totum mensem aprilis prox. futuri, et pro pretio quatrinorum vigintiquinque pro qualibet canna, ad mensuram canne Comunis Viterbii etc.

XXXV.

1519, maggio 21.

Archivio suddetto. — *Protocollo suindicato*, ad annum.

Costruzione della conduttura, per recare le acque al Convento.

Die 21 Madii.

Magister Dominicus Magistri Philippi, murator in Civitate Viterbii, conduxit ad faciendum conductum fontis Conventus et Ecclesie S. Marie in Quercu..... a fratre Gregorio Menni de Florentia Vicario Conventus et Fratrum dicte Ecclesie... pro pretio carlenorum duorum pro qualibet canna dicti conductus faciendi... etc.

XXXVI.

1519, ottobre 15.

Archivio sudd. — *Protocollo V del Notaio Francesco Maria Tignosini* c. 164 t.

Cottimo per la costruzione del Refettorio, [1] allogato a Maestro Battista di Giuliano da Cortona. — Peducci delle tavole scolpiti in pietra da Domenico e Costantino da Settignano e da Bernardino da Viterbo.

· die XV octobris.

Actum Viterbii in contrata S. Quirici in bangho (sic) de Ghigis, presentibus ibidem Baptista Cordellio de Viterbio et Magistro Johanne Petri, Florentino carpentario, testibus etc.

Dominus Marcus Bonajunta de Viturclano, civis Viterbiensis, et Dominicus Bussius de Viterbio fabricatores et Officiales Ecclesie Beate Marie de Quercu extra et prope Viterbium, cum presentia consensu et voluntate venerabilis viri Fratris Bellardini Florentini, moderni Prioris dicte Ecclesie, dederunt infrascriptum coptimum Magistro Baptiste Juliani de Cortona muratori, ibidem presenti acceptanti et legitime stipulanti per se etc. cum hiis pactis, conventionibus, conditionibus et capitulis inferius annotatis, et vulgariter descriptis, videlicet:

Li sopradecti officiali dando (danno) al decto M° Baptista muratore ad fare il refectorio novamente incomenzato nell'orto della decta chiesia, et in parte fondato de muro, colla volta sino al tecto, ad rascione di carlini quatro e mezo la canna, così della volta come del muro: et la canna della volta dica due, et esso M° Baptista debbia murare tucti li conci andassero in decto lavoro, et arricciar tucte le mura da una banda, et che debbia bagniare tucta la calce che si adoprarà in decto lavoro, et abboccare dall'altra parte del muro; et decti officiali promectono darli tucte le cose che fussero necessarie al decto lavoro, come calce, rena, cantoni conducti in sul lavoro, et ongne et qualunche cosa che fusse de bisogno, tanto per fare ponti, quanto per volte, et pagarli denari de tempo in tempo, secundo lavorarà. Item el decto M° Baptista se obliga tenere sempre et continuo in su lavoro tanti maestri quanti vorrando decti officiali, et non habbino ad esser meno de quatro maestri, et che esso mastro Baptista se obliga et vole esser tenuto et obligato a stare allavorare in persona in su lavoro, almeno tre dì della septimana. Item, el decto mastro Baptista se obliga fare el ponte per mettere el balcho

[1] Il disegno di questo vasto refettorio fu dato da Antonio di San Gallo. Il ch. MILANESI (*Commentari alle vite del Vasari*, vol. V, pag. 512), nell'inventario delle opere del detto architetto, riferisce d'un *piccolo schizzo a penna, di pianta per lo refettorio della Madonna della Quercia*. Fu compiuto nel 1539 dai muratori maestri Giovanni e Antonio fratelli da Ronco del Lago Maggiore, e dagli scalpellatori M° Gismondo e M° Lorenzo Viterbesi che fecero li conci alle fenestre e alle cantonate (Libro Grosso della Madonna, n. 118, car. 20, 21, 25).

che ha in coctimo M.º Antonio da San Gallo, et del prezo de quel che montarà, si habia a stare a dicto del decto m. Antonio, o vero de duy altri maestri da elegiersi communalmente, el quale prezo, dichiarato et judicato che sarà per decti maestri, essi officiali promettono et obbligansi al decto Mº Baptista, delli denari della fabrica della decta Chiesia, con effecto pagare senza exceptione — que quidem omnia et singula promiserunt et juraverunt attendere etc.

Archivio di S. M. della Quercia. *Libro dei Ricordi, dall'anno 1515 all'anno 1555,* segnato col n. 117.

(1) 1519, Gennaio 3. Pagato duc. 1 a Maestro Bernardino scalpellino, per 5 opere ai peducci del Refettorio (c. 75).

(2) 1519, a dì decto. Pagati duc. 2 a maestro Domenico da Settignano e Ghostantino suo fratello, per 5 opere per uno, a decto lavoro (c. 75).

(3) 1519, Gennaio 24. Pagati duc. 3 a maestro Bernardino da Viterbo, per opere 15 di lavoro, per fare i peducci del refettorio (c. 68).

XXXVII.

1519, ottobre 15.

Archivio Notarile di Viterbo. — *Protocollo V del Notajo Francesco Maria Tignosini* c. 164.

Antonio di San Gallo, dappresso la ratifica del contratto pella costruzione del palco a rosoni, ottenuta dai Santesi di S. M. della Quercia [1], e dell' obligo da essi assunto di fare innalzare a loro spese il ponte di legnami pel collocamento dello stesso palco, promette dar questo compiuto entro il termine di 18 mesi, dalla segnatura del primitivo contratto.

die XV Octobris

Actum Viterbii in contrata S. Quirici, in bangho de Chisiis, presentibus ibidem Baptista Cordellio de Viterbio et Magistro Baptista Juliani de Cortona muratore, testibus etc.

Cum hoc fuerit et sit, prout infrascripte partes asseruerunt vera esse, quod alias per fabricatores seu antepositos Ecclesie Beate Marie de Quercu extra et prope Viterbium, fuit datum quoddam coptimum cujusdam balchi faciendi in dicta Ecclesia prope tectum, *ad rosoni,* Magistro Antonio de San Gallo Architectori, qui dictum balchum, juxta modellum factum, facere et complere promisit infra terminum trium annorum proximorum futurorum, pro pretio ducatorum mille, ad rationem decem carlenorum pro quolibet ducato, omnibus suis expensis, et excepto quod iidem antepositi, seu fabricatores, promiserunt pontem ligneum fieri facere pro componendo et construendo dictum balchum expensis dicte Ecclesie; prout de predictis asseruerunt constare publicum instrumentum manu quondam Ser Evangeliste de Bartholis, notarii publici Viterbiensis inde rogati: hinc est quod dominus Marcus Bonajunta de Viturclano, civis Viterbienis, et Dominicus Bussius de Viterbio, fabricatores et Officiales dicte Ecclesie et ipsius fabrice, cum presentia consensu et voluntate venerabilis viri Fratris Seraphini Bollandini Florentini, moderni Prioris dicte Ecclesie et Conventus Sancte Marie de Quercu, ex una, et dictus Magister Antonius parte ex altera, dictum coptimum, ut supra alias eidem datum, omni modo de jure meliore ratificaverunt et adprobaverunt; et, ultra alia pacta et conventiones posite in dicto istrumento manu dicti quondam Evangeliste, idem Magister Antonius pro se etc. promisit et convenit dictis officialibus et Sanctensibus dicte Ecclesie ibidem presentibus etc, et legitime stipulantibus pro se etc, dictum coptimum balchi et ipsum balchum perficere, finiri et compleri facere omnibus suis expensis, infra terminum decem et octo mensium a die stipulationis dicti istrumenti manu dicti quondam Ser Evangeliste computandum, et ut sequitur finiendum, et completum finitum et perfectum, in dicto termino eisdem officialibus assignare. Et dicti officiales pro se etc, cum presentia etc, dicti Prioris, promiserunt et convenerunt dicto Magistro Antonio ibidem presenti etc, pro se etc, fieri facere pontem ligneum, de quo supra, expensis dicte Ecclesie et fabrice, ad omnem requisitionem etc, dicti Magistri Antonii: et, dicto balcho finito et perfecto, eidem Magistro Antonio solvere et numerare cum effectu, de pecuniis fabrice dicte Ecclesie, ducatos sexcentos similes, in quibus computari debeant ducati trecenti et quadraginta similes et bononieni triginta sex; quos trecentos quadragintos ducatos et bononienos triginta sex idem Magister Antonius confessus fuit habuisse et recepisse ab officialibus prenominatis dicte Ecclesie, per manus Antonii Boninsegne mercatoris, et dictorum officialium procuratoris, prout constare dixerunt in libris dicti Antonii et prefatorum Officialium prenominatorum: de quibus quidem trecentis quadraginta ducatis et bononienis triginta sex, dictos officiales modernos, presentes acceptantes et legitime stipulantes etc, quietavit etc. Residuum vero, videlicet quatrocentos ducatos similes, qui cum dictis sexcentis faciunt summam dictorum mille ducatorum, infra terminum aliorum decem et octo mensium, post dictos decem et octo menses immediate sequentes, solvere et deinde in posterum, ad omnem petitionem etc. dicti Magistri Antonii, hoc modo videlicet: ducatos centum triginta tres similes, cum uno tertio alterius ducati, pro quolibet semestri, usque ad integram

[1] La ragione di questa ratifica ci vien data dalla seguente nota, che leggiamo nel Libro dei Ricordi dal 1517 al 1555 a c. 122: *Ricordo come nel medesimo anno che fu principiato el refectorio, cioè nel 1518, fu etiam principiato da soprastanti ch'erano allora, senza saputa del Priore, el palco della Chiesa, et fu dato dai soprastanti ad cottimo ad maestro Antonio Architectore da San Gallo, et a Giovanni legnajuolo* (il Pazera) *per prezzo di ducati mille: el qual palco fu poi ratificato da Fra Seraphino successo al Priore, doversi seguitare el palco insieme co el refectorio: et non hanno mai facto niente.*

satisfactionem dictorum quatrigentorum ducatorum in dictis decem et octo mensibus faciendam ut supra, sine aliqua exceptione etc. que omnia promiserunt etc. et sub ypoteca et obligatione etc.

XXXVIII.

1520, luglio 26.

Archivio sudd. — *Protocollo V del Not. Francesco Maria Tignosini* c. 198t

Lodo del compenso dovuto a Maestro Battista (di Giuliano da Cortona), muratore, che costrusse il ponte di legnami, pel collocamento in opera del palco allogato ad Antonio di San Gallo.

Die XXVI Iulii.

Actum Viterbii in contrata S. Laurentii, in domo mei Notarii infrascripti, presentibus ibidem presbitero Dominico Antonii Cappellano dicte Ecclesie, et Toma Iacobi de Spello aromatario, Viterbiensibus testibus etc.

Magister Petrus Ricciarelli lapicida de Viterbio, et Magister Carolus Michaelis, Lunensis diocesis, carpentarius in civitate Viterbii, homines electi per superstites B. Marie de Quercu ex una, et Baptistam Florentinum Magistrum Muratorem ex altera, ad estimandum pontem ligneum, factum per dictum Magistrum Baptistam in Ecclesia Beate Marie de Quercu, prout constat manu mei; unde, viso dicto ponte, et omnibus visis et mature consideratis etc., judicaverunt et sententiaverunt, pro laboribus ipsius Magistri Baptiste et mercede, ipsum Magistrum Baptistam debere habere ducatos vigintiquatuor de Carlenis: et ad dictos vigintiquatuor ducatos dicto Magistro cum effectu solvendos, fabricam dicte Ecclesie ac superstites predictos condempnaverunt etc. et ita judicarunt et sententiarunt, pro tribunali sedentes in domo mei Notarii etc.

XXXIX.

1525, febbraio 12

Archivio sudd. — *Protocollo V del Notajo Giovanni Antonio Bonsono*, ad annum.

Maestro Giovanni di Pietro, Carpentiere Fiorentino (detto il Pazera) [1], tanto in nome proprio, quanto a nome ed a vece di Maestro Antonio di San Gallo, e Maestro Francesco di lui fratello [1], confessa d'aver ricevuto dal Priore e dai Soprastanti della Chiesa di S. Maria della Quercia, tutto il prezzo dei mille ducati, pattuiti pella costruzione del palco di detta Chiesa.

Die XII Februarii.

Actum Viterbii in contrata S. Quirici, in studio Domini Petri Pauli, presentibus Ser Iohanne Baptista Blasioli de Castro, et Ser Serafino Doria, testibus, etc.

Magister Iohannes Petri Florentinus, carpentarius Viterbiensis, tam in proprio nomine et interesse, quam vice et nomine Magistri Antonii de San Gallo et Magistri Francisci ejus fratris, pro quibus de rato etc., in forma juris valida promisit etc., ad interrogationem Rdi Patris Fratris Rubini Filippi de Corsinis de Florentia, Prioris dive Marie de Quercu, et Aristotelis Domini Michaelis, Petri Pauli Sacchi, et Sebastiani Dominici Sprece, superstitum dicte Ecclesie, presentium et recipientium etc., confessus fuit sponte etc., habuisse et recepisse ducatos mille, de carlenis decem pro quolibet ducato, pretextu et causa coptimi balchi dicte Ecclesie, prout dixit patere publicum instrumentum manu Ser Evangeliste de Bartholis, seu cujuscumque alterius Notarii de dicto compromisso inde rogati, hoc modo videlicet: ducatos quingentos quinquaginta similes, in variis et diversis temporibus, prout latius constat instrumento manu Ser Francisci de Tingnosinis, et per manus Domini Antonii de Boninsegnis ducatos quatricentos quinquaginta similes, in totum complentes summam dictorum mille ducatorum. Et sic pro se et dictis nominibus etc., de dictis mille ducatis et toto pretio de dicto balcho faciendo et perficiendo, quietationem fecit in forma etc. supra dictis Priori et superstitibus, ut supra presentibus. Pro quibus omnibus promisit etc. obligavit etc. renuntiavit etc. sub pena dupli etc.

dicto die

Prefati Prior et superstites pro se etc. promiserunt Domino Antonio de Boninsegnis de Bancho Chisio etc. solvere ducatos quatricentos quinquaginta de carlenis, de cippo et helemosinis et aliis pecuniis dicte Ecclesie, usque ad dictam quantitatem ducatorum 450 dicte Ecclesie pertinentium; quos dictos 450 ducatos prefatus Dominus Antonius solvit prelato Magistro Iohanni et Sociis, ex causa dicti balchi. Pro quibus omnibus etc. promictentes etc. sub pena dupli etc.

[1] Questo maestro Giovanni fu lui il costruttore e l'intagliatore del palco, sopra il disegno datone dal San Gallo. Lo si rileva chiaramente dai molti pagamenti fatti direttamente a lui, durante il lavoro, come *garzone* del San Gallo. — 1519. *Redi di Mariano Chigi et compagni di Viterbo devono avere ducati 30... per tanti pagati contanti a M° Antonio di San Gallo, e per lui a M° Giovanni suo garzone, e sono per cottimo del palco.* (Lib. grosso della Madonna, n. 118, c. 9).

[1] La seguente registrazione ci rivela la presenza sul lavoro anche di un altro fratello d'Antonio, di nome Gio. Battista. — 1525. *M° Antonio da San Gallo deve dare duc. 20 pagati per suo conto a Giovanni legnajolo decto Pazera... con licentia et commissione di Gio. Battista fratello del decto Maestro Antonio.* (Libro sud., c. 10t).

XL.

1525, giugno 13.

Archivio sudd. — *Protocollo I del Notaro Domenico Del Danese*, ad annum.

Transazione tra M° Antonio da San Gallo da una parte, ed il Priore e i Santesi di S. M. della Quercia dall'altra, mediante la quale, dopo regolati i pagamenti finali dovuti per saldo del palco o soffitto dorato al sud° Antonio da San Gallo, questi si obbliga a consegnarlo compiuto nel prossimo Settembre, e promette donare 40 ducati alla Madonna per la salute dell'anima sua.

Die XIII Iunii

Actum fuit hoc Viterbii in palatio Domini Gubernatoris, in aula Herculea dicti Palatii, siti in civitate Viterbii, in contrata Sancti Angeli de Spata, juxta plateam Comunis, etc.

Cum hoc fuerit et sit, prout infrascripte partes fuisse et esse vera asseruerunt, quod alias Magister Antonius de San Gallo architectus ceperit ab Officialibus Priore et Fratribus B. Marie Virginis in Quercu coptimum balchi seu soffìcti aureati, pro certo inter eos convento pretio, prout constare dixerunt manu Ser Evangeliste Iohannis de Viterbio; et postmodum inter duas partes fuerit facta quedam transactio, et deventum ad certa pacta et conventiones, prout etiam dixerunt patere manu Ser Francisci de Tineosinis: et subsequenter nata sit altera transactio celebrata inter Sanctenses ex una, et Magistrum Iohannem, alias Pazera, carpentarium, nomine dicti Magistri Antonii ex altera, prout dixerunt patere manu Ser Iohannis Antonii Bonhominis: et cum fuerint solute plures quantitate specuniarum et ducatorum dicto Magistro Antonio per dictos Sanctenses, et etiam solute plures pecuniarum summe, dicto nomine, Antonio Boninsegne dicta de causa, de quibus patere dixerunt per quietationes manu dicti Antonii Boninsegne, ad que instrumenta et quietationes omnes dicte partes se referunt: hinc est, quod dictus Magister Antonius Sangallus ex una, et Ser Augustinus Almadianus et Ser Bernardinus Latinus, Superstites et Operarii dicte B. Virginis in Quercu, cum presentia consensu et voluntate Venerabilis Patris Fratris Baptiste Ser Casoli de Florentia, ad presens Prioris dicti Conventus, ex Fratrum partibus ex altera, venerunt ad infrascriptam transactionem, pactum, seu concordiam; quod pro parte omnis residui dicti balchi, dicti Sanctenses, ut supra, solverunt dicto Magistro Antonio presenti etc., ducatos centum quinquaginta de carlenis, ad rationem decem carlenorum pro quolibet ducato, per manus Iohannis Baptiste Iacobi de Viterbio, solventis pro parte pretii argenti, empti per dictum Iohannem Baptistam [1] a dictis Superstitibus: de quibus centum quinquaginta ducatis prefatus Magister Antonius pro se etc, eisdem Sanctensibus presentibus etc, fecit finem et generalem quietationem etc; absolvens ipsos pro aquiliana stipulatione etc, legitime interposita etc; et de toto residuo restanti prefati Superstites et Operarii, in presentia dictorum Prioris et Sindaci dicte Ecclesie, promiserunt prefato Magistro Antonio presenti etc, dare et cum effectu numerare ducatos centum de carlenis, per totum mensem Septembris proximi futuri, et residuum, statim facto computo cum heredibus Antonii Boninsegni, statim solvere dicto Magistro Antonio; et versa vice, dictus Magister Antonius promisit ejusdem sumptibus etc, presentibus etc, reaptare resarcire et complere dictum balchum, usque ad ipsius perfectionem, juxta obligationem alias factam, et postmodum relinquere et donare dicte Beate Virgini et fabrice ipsius ducatos quatraginta similes, pro remedio anime sue, et pro amore ipsius Beate Virginis: quod balchum promisit reaptare et finire per totum mensem Septembris ut supra. Pro quibus omnibus et singulis observandis etc. obligaverunt etc.

XLI.

1536-1538.

Ricordi di Casa Sacchi dal 1476 al 1572, publicati da Ignazio Ciampi tra le Cronache e Statuti della Città di Viterbo. - Firenze, Viesseux, 1872, a pag. 436.

Paolo III fa compiere a sue spese la doratura del palco costrutto dal San Gallo.

(1) 1536. A dì 16 di Septembre. Ricordo come a decto dì venne a Viterbo Papa Paulo III nostro ciptadino, [1]

[1] A schiarimento di questa vendita di argenti, diamo il seguente estratto, cavato dal Libro dei Ricordi dall'anno 1517 al 1555, segnato col n. 117 a carte 122'. — 1525. *Ricordo come a dì 28 di maggio fu dato a fare la libreria sopra el choro a Maestro Baptista de Cortona... et perchè ci era qualche debito con M° Antonio da San Gallo, per conto del palco di chiesa, et poco ordine ci si vedeva per l'avvenire di pagallo, rispetto alle elemosine che non venivano, fu deliberato col Consiglio de' Frati... che fussi bene fare una scelta d'argenti, e si dovessi vendere; la somma de' quali denari si dovesse distribuire, parte per paghare M° Antonio de San Gallo, et parte per dare perfectione alla libreria. Questi argenti furono circa libre* 38, *e furno venduti a Giovan Battista di Jacopo Viterbese, a carlini* 72 *la libbra; e si cavarono ducati* 244 *di carlini et bol.* 60.

[1] I signori di Farnese godevano tutti, da tempo assai remoto, della cittadinanza Viterbese. Quando ai 17 decembre 1475 morì, nel suo palazzo in Viterbo, Messer Gabriele Francesco di Farnese, il Consiglio del Comune gli decretò speciali onoranze, non soltanto in contemplazione dei molti beneficj da lui recati alla città, *sed etiam quia civis Viterbiensis est* (Lib. Reformat., vol. 20, c. 72). Ai 22 ottobre 1472 Pier Luigi di Farnese, fratello del suddetto Messer Gabriele, domandò al Consiglio *ut liceat sibi et suis in perpetuum uti et frui civilitate Viterbiensi, alias sibi et suis in perpetuum concessa.* E il Consiglio lo accordò. (Lib. cit., vol. 21, c. 197'). Lo stesso Consiglio nel 18 novembre 1494, come apprese la nomina del Card. Alessandro Farnese, dipoi Paolo III,

et mio padrone. [1] Venne prima alla madonna della Cerqua, dove io Maestro Sacco era offitiale, et per mia intercessione et preghiere ordinò si facesse et finisse a sue spese il palco d'oro, il quale era già cominciato a tempo di mio zio Francesco Sacchi [2]

Archiv. di S. M. della Quercia. *Libro delle Croniche della Chiesa* N. 113, c. 5.

(2) 1536. Paulo III Farnese fece indorare detto palco. Quanto costassi non l'ho possuto ancora trovare.

Epigrafe intorno alle pareti della nave maggiore nel fregio sotto il palco.

(3) PAULUS III P. M. AEDEM VIRGINIS AD QUERCUM VETUSTA RELIGIONE INSIGNEM ADDITIS LAQUEARIBUS EXORNAVIT MDXXXVIII [3]

XLII.

1550-1663.

Costruzione del secondo chiostro, detto della Fontana [4]

(1) 1550. Maestro Francesco Scarpellino debe havere a conto del chiostro, et cioè di tre parte (sic), dico di quella che è verso il convento et ho cominciata, et quella che si debe fare verso il refectorio, et quella di verso Viterbo, dalla cornice in giù, secondo il disegno dato dalla prima volta in giù, in tutto dachordo (d'accordo) come si contiene nella scripta, scudi 650 (Libro grosso della Madonna N. 118 c. 29).

(2) 1551. A maestro Francesco di Zaccaria, scarpellino Fiorentino, per pagamento di colonne et basi del chiostro nuovo, scudi 20 (ivi c. 32).

(3) 1592. A dì 1 Giugno. Il Padre Maestro Paolo Signorelli da Cortona, Priore, congregati i Padri nel l'*hospitio*, dopo che furo riveduti li conti del Convento, propose, atteso la strettezza del Convento e la paucità delle stanze, se si dovesse seguitar la fabrica del chiostro, già incominciato fra il Refettorio ed il forno che riguarda verso la vigna, secondo il modello antico et anco il disegno dato et dal Sig. Trajano architetto dell'Illustrissimo Cav. Altemps, et dal Padre Fra Girolamo Capuccino d'Orvieto, et dar principio a far venire le pietre concie per tale effetto. Et tutti li padri, di comune consenso, determinorno che si cominciasse la fabrica et si facessero venire li conci: et, per verità, tutti si sono sottoscritti di propria mano (Liber Consiliorum Patrum Conventus Querquensis, segnato col N. 120 a c. 15 t).

(4) 1592. Ricordo come, a dì 15 Giugno 1592, fu dato il cottimo della 2a parte del chiostro verso il refettorio, cioè tutto il concio dal primo scalino insino a tutto il cornicione, a Maestro Iacopo Ghioldi scalpellino da Bagnaja, per scudi 215. (Libro delle Ricordanze di Sindicheria, segnato col N. 115, c. 100).

(5) 1593, 22 di Giugno. Pagati a Maestro Trajano architetto per il disegno scudi 3 di paoli. (Libro dei depositi dei denari, segnato col N. 119, c. 105). [1]

(6) 1593, Agosto 27. A Maestro Bernardo Muratore, per metter su el concio dal primo scalino et fondamento sino al cornicione, tetto, volte, intonacatura et mattonatura et imbiancatura, pagati sc. 100 (Ivi c. 106 t).

(7) 1595. A maestro Giovanni e Martio scarpellini per la 3a parte del chiostro verso il monticello, pagati sc. 235 (Ivi c. 106 t).

(8) 1599, Luglio 25. Il Priore congregò il Consiglio e propose se si dovea fare la 4a ala del chiostro nuovo; et essendo da tutti accettato il partito, si diè a cottimo a Maestro Iacopo scarpellino di Bagnaja (Liber Consiliorum etc. 31 t).

(9) 1599, Decembre 12. Ricordo delle spese si faranno nella 4a ala del chiostro. (seguono le spese). Libro dei depositi ecc. c. 107).

(10) 1632, Decembre 9. Il Priore propose al Capitolo dei Frati di fare la fontana (in mezzo a detto chiostro) con spesa del Convento di 100 scudi al più; il che, messo a partito, fu favorevolmente accolto per voti secreti (Liber Consiliorum etc. c. 139).

(11) 1633. Epigrafe scolpita sul corpo della vasca della fontana. — MULTORUM ANIMO CONCEPTUM IN LUCEM EDIDIT R. P. F. THOMAS BURATTUS PRIOR HUJUS CONVENTUS ANNO DNI. MDCXXXIII.

XLIII.

Pitture, sculture, stucchi etc. nella Chiesa e nel Convento

PITTURE

Tondo dipinto da Mo Monaldo sulla volta del coro.

(1) 1519. A dì 15 Luglio. Pagammo a Maestro Mo-

a Legato del Patrimonio, stabilisce di fargli una splendida accoglienza al suo ingresso in città, *quia est Cardinalis dignissimus et Comunitati nostre valde affectus, concivisque et compatriota noster* (loc. cit., vol. 25, c. 137).

[1] Messer Giacomo Sacchi, scrittore di questo ricordo, era medico e famigliare di Paolo III.

[2] Francesco Sacchi era stato offiziale della Quercia nel 1521. E difatti, di quel tempo, si trova ch'erasi principiato a dorare il palco a spese della Fabbrica della Chiesa. - 1521. *A dì 18 aprile. Pagati a Maestro Monaldo per conto del quadro che inorò del palco della Chiesa....* etc. (Libro dei ricordi n. 117 c. 28).

[3] Il BUSSI (*op. cit.*, pag. 310) riprodusse quest'epigrafe coll'anno errato. Nel lacunare di mezzo del palco, fu posta una colossale arme intagliata di Paolo III. Questa ed i gigli pendenti e dipinti in azzurro, posti negli angoli di tutti i lacunari, non si trovavano di certo nel lavoro del San Gallo, compiuto nell'anno 1525. Dovcrono esservi stati aggiunti al tempo che, da Paolo III, fu fatta compiere la doratura del Palco, per legittimare in qualche modo la patente bugia dell'iscrizione, che voleva attribuire al Farnese tutta la munificenza di quell'insigne opera d'arte.

[4] Questo chiostro è disposto sopra un quadrilatero perfetto, con portici spaziosi e 10 arcate per ogni lato. L'architettura è d'ordine Toscano.

[1] A dì 6 gennaio, avea già ricevuto per lo stesso titolo altri scudi 4 (Ivi, c. 104).

naldo per resto della Madonna dipinta nella volta. (*Libro dei Credit. o Debit.* segn. N. 141, c. 77).

(2) 1519. Settembre 13. Il Sindaco Fra Hilario deve havere ducati cinque, et tanti ne haveva pagati per noi agli eredi di Mariano Chigi, et per lui a Maestro Monaldo dipintore, per conto della fabrica, per parte di duc. 15, monto e lavoro della pictura del coro, senza nè colore azurro nè oro postoci. (Ivi c. 84). [1]

—

Tavola della incoronazione della Madonna, cominciata da Fra Bartolomeo Della Porta e compiuta da Fra Paolino da Pistoja.

(3) 1528. Ricordo che, poichè lo altare maggiore del choro stava malissimo assettato et con poca reverentia del Sacramento, et la tavola grande incominciata per decto altare stava qua et la per la Chiesa, et si guastava...... per questo il Padre Priore fra Seraphino fece porre la tavola predecta, benchè imperfecta, a lo altare grande et fargli uno ornamento posticcio di legname. [2] (*Libro del Ricordi* N. 117 c. 126).

(4) 1543. Al tempo del Priorato del Reverendo Padre Fra Thomaso Buoninsegni Senese, si messe la tavola et figura di Nostra donna in quel modo che ancora si vede al presente: e il pictore fu il Padre Fra Paolino da Pistoia dell'Ordine nostro, et hebbe in nome di pagamento quarantacinque scudi d'oro [1], se bene si dice che il disegno di tale figura è dell'excelentissimo Fra Bartolomeo, converso ancor esso dell'ordine nostro. Et perchè si abbi magior notitia della tavola, in cima a quella è un mezzo tondo, dove vi è dipinto un Dio Padre in atto di dare benedizione, ornato intorno d'angioli [2]; nel quadro poi da basso, vi è una gratiosa Vergine in ginocchioni, quale è coronata dal Signore, intorno di molti angioli: abasso vi sono inginocchioni tutti i santi nostri, con di molti altri santi; tenuta molto bella opra da quelli che sono dell'arte. Si cognosce che è opera di Fra Bartolomeo (*Libro delle Croniche della Chiesa* c. 4).

(5) 1543. A dì 17 di Novembre. Pagati ad Frate Paulo di Pistoja, per la pittura della tavola della Cappella maggiore, a bonconto scudi 20 (Libro grosso della Madonna c. 226).

(6) 1544. A dì 3 di Giugno. Furno pagati a Frate Paulo di Pistoja pittore sc. 20, a bon conto di sc. 34, quali detto Frate Paulo deve havere per resto de la pictura da lui fatta de la taula de l'altare maggiore (Ivi c. 227).

(7) 1544. Addì 21 di Settembre furono pagati a Frate Paulo da Pistoja, per ogni suo restante di la pictura de la taula di coro, sc. 14 (Ivi c. 228).

—

Quadro in tela di Fra Bartolomeo Dalla Porta, rappresentante Gesù Cristo risorto, che in sembianza di Ortolano si presenta alla Maddalena.

(8) La Cappella (della Maddalena) è della Chiesa, et non ha padrone. Vi è una bellissima tavola (?) di mano del excellente Fra Bartolomeo, che è il nostro Signore, quando in forma di ortolano si apresenta a Sta Ma Magdalena. Il Rdo. Padre Priore, che è adesso il Padre Fra Zanobi Buonaccorsi, ha dato ordine et commissione al Sagrestano Maggiore, che è lo scrittore presente, che la comodi di ornamento conveniente a sì bella pictura, ma non si è ancora facto per non vi essere molta comodità [3] (Lib. della Cronicha della Chiesa, c. 9).

[1] Questo fresco esiste tuttora; però ritoccato di recente.

[2] Il ricordo della *Cronicha della Chiesa*, che riferiamo qui appresso, dice che il quadro della Incoronazione fu soltanto disegnato da Fra Bartolomeo, e compiuto dipoi nel 1543 da Fra Paolino da Pistoja. Questo conferma anche il P. MARCHESI; il quale assegna al lavoro di Fra Bartolomeo l'anno 1514 (*op. cit.* Vol. II p. 103). Però da questa nota del *libro dei ricordi*, pare si debba dedurre che, al 1528, la tavola non era più allo stato d'un semplice disegno, perchè altrimenti non si potrebbe comprendere, come in tale stato la si fosse potuta collocare sull'altare. Sembrerebbe adunque che allora fosse stata già cominciata a dipingere, almeno nella parte superiore, ov'è rappresentata la coronazione della Vergine, e che, nell'allogarla sull'altare, si nascondesse la parte inferiore con un *ornamento posticcio di legname.* Cosicchè, quando Fra Paolino la tolse a compiere nel 1543, non ebbe a dipingere che quest'ultima parte, ove si veggono varj santi in atto di adorazione. Questa opinione trova conferma nella minore finezza di colorito e purezza di contorni, e massime negli sragionevoli partiti delle pieghe dei manti, che tanto differenziano la maniera della prima, dalla seconda metà del quadro. Ma chi avrebbe dipinto quella prima metà? A questo par rispondere il Vasari nella vita di Jacopo da Pantormo, ove dice che Mariotto Albertinelli si partì da Firenze e *andò a lavorare a Viterbo la tavola che fra Bartolomeo vi avea cominciata* (VASARI, *op. cit.* V. 189). Questo però dovrebbe essere avvenuto prima del 5 gennaio 1512, epoca certa dello scioglimento della Società tra Mariotto e Fra Bartolomeo. Se non che, questa data contraddirebbe all'anno 1514, assegnato dal P. Marchesi alla venuta del Frate a Viterbo. Cosicchè, o bisogna retrotrarre di qualche anno questa venuta, oppure (non avendosi notizia di altri che vi ponessero mano) concedere che la tavola da Fra Bartolomeo lasciata *imperfecta*, non era soltanto disegnata, ma cominciata a dipingere, tanto che la si potesse innalzare sull'altare nel 1528. A ogni modo, questa tavola, che il P. Marchesi, per quanto gli si scriveva, dichiarò più non esistere, rimase sempre sull'altare maggiore di S. M. della Quercia fino al 1889; ed ora tolta di là, è custodita provvisoriamente in una camera dell'antico chiostro delle donne.

[1] Dai documenti che si danno qui di seguito, il prezzo di detta pittura risulta invece di scudi 54.

[2] Questo mezzo tondo, dipinto su tela da Fra Paolino, esiste tuttora nella Chiesa. Si riferiscono al medesimo queste registrazioni.

1544. Addì 10 giugno. - Pagati a M.° Giovanni Menico legnajolo julii 6, per uno telaro a forma di mezzo tondo per la taula di l'altar magiore (Libro Grosso della Mad. c. 227 t.).

1544. Item a Paulo Pittore per colore di decto telaro (Ivi).

1544. Item a Fra Gabriello structore Julii 6, per braccia 5 tela larga, per lo sopra di decto telaro (Ivi).

[3] E pare che il buon sagrestano non lo facesse più mai; cosicchè non ebbe mai campo d'accorgersi che il dipinto non era su tavola, ma su tela. Questo quadro, tratto giù da gran tempo dall'altare, forse perchè seriamente danneggiato nelle parti ove la tela s'appoggia al tramezzo del telaro, è ora custodito insieme all'altro suddescritto nella camera del chiostro delle donne. Anche di questo scrissero al ch. P. Marchesi che più non esisteva!

Cappella della Pietà dipinta da Fra Paolino da Pistoja.

(9) La Cappella, che seguita sotto quella di Val di Marco, sì ha padrone: et è di messer Pacifico Caprino da Monte Alto, il quale la fece dipignere a Fra Paolino da Pistoja, et si chiama la Cappella della Pietà (Ivi). [1]

—

Pitture nell'edicola della Madonna, eseguite da Maestro Michele Tosini Fiorentino, detto il Ghirlandajo.

(10) 1569. Ex patrum consilio et decreto vocatus et conductus est duodecima die novembris, nostris expensis, quibus et redeundus est, Magister Michael Pictor de Florentia, hac de causa, ut figuris ornaret Capellam dive Virginis, et pro suo labore et pretio daretur sexaginta tria scuta, ac etiam expensas pro victu (Liber Consiliorum cit. c. 4).

(11) 1570. Conto delli danari pagati a Maestro Michele Tosini, Fiorentino Pittore, per le pitture da lui fatte nel tempietto o altare della Madonna (seguono i pagamenti). Ebbe in tutto fra salario e spese scudi 80, baj. 3, denari 10 (Libro dei Creditori e Debitori, segnato col N. 142 c. 41).

(12) 1570. Il Rdo. Padre Priore fra Thimoteo dei Ricci Fiorentino, l'anno 70 sopra 1500, condusse da Fiorenza il devoto pittore Maestro Michele delli Tosini detto il Ghirlandajo, il quale dipinse dietro la facciata della Madonna, quel primo miracolo, che la gloriosa Vergine fece di quello che fuggiva i nemici. [2] Infra quelle colonne vi dipinse, da un lato Sto Antonino, dal altro Sta Caterina. Dai lati poi vi dipinse Sto Thomaso di Aquino con di molti angioli, et Sto Domenico con di molti angioli (Lib della. Cronicha etc. c. 7). [3]

Memorie d'altre pitture.

(13) 1576. Il dì 29 di ottobre, cominciò l'eccellente pittore Mo Giovanni de Vecchi dal Borgo S. Sepolcro i quadri delle facciate della Cappella della Madonna; et si stette tanto a dipingnere, perchè Monsigr Illustrissimo Farnese, [4] ha occupato detto pictore nel palazzo suo a Caprarola: et le figure da lui facte dichiarono quanto sia eccellente. Perchè alli occhi di tutti dell'arte sono tenuti bonissime; ma perchè attualmente dipigne tali quadri, non dirò altro, fin tanto non sono forniti (Lib. della cronica etc. c. 7 t).

(14) 1576. Il giorno 14 di Dicembre si scopersono tucte le figure fornite, et da quelli dell'arte sono tenute molto belle. Da uno dei lati v'è dipinto la Nuntiata con il Card. Gambaro, [1] il quale appresenta alla Madonna uno suo nepote, per amor del quale fece voto alla Madonna, se guariva, fare tale opera. Dall' altra banda vi è dipinto la Natività della Madonna. Sopra le quattro porte vi sono dipinti quattro santi. Il primo dalla banda della Nunziata è S. Gregorio, ritratto al naturale papa Gregorio XIII. Di sopra S. Francesco. Dall'altra banda san Silvestro, ritratto papa Pio V. Di sopra S. Pietro martire. Per prezzo di decte figure si hebe il pictore scudi 70, senza pensare a colori e spese per se et il servitore. Et il Cardinale, secondo ha decto Mo Giovanni Malanca, quale prese sopra di se tale impresa, [2] vi ha speso circa 500 scudi [3] (Ivi c. 7 t).

(15) 1600. Ricordo che alli 4 di Settembre si dette compimento della restauratione et indoratura della facciata del tabernacolo, che dentro sta la Madonna; la quale restaurazione et indoratura l'ha fatta Mo Leonardo Balzagrano, con haverli dato scudi 94 di paoli (Ivi c. 35).

(16) 1601. Ricordo che, dalli 28 di Febbrajo per insino alli 16 di Marzo, si dipinsero li 12 Apostoli sopra le colonne; [4] et li ha dipinti Mo Cesare Nebbii Orvietano, [5] et per sua faticha hebbe scudi 80; et con altre spese appartenente a ciò, in tutto montano scudi 91 et b. 90 (Ivi c. 36).

(17) 1602. 30 Maggio. Si propose in Consiglio (dei Frati), se si dovesse dipingere il primo chiostro del convento (cioè quello ogivale, detto della cisterna) coi miracoli della Madonna, essendo che in Chiesa vadano cadendo i voti, e si perda la memoria di quei miracoli: e fu vinto il partito. (Liber Consiliorum N. 120 c. 37).

(18) 1604. In quest'anno si seguitò la pictura delle lunette del Chiostro della cisterna, fino alla lunetta della porta di mezzo del d. chiostro, per andare all'altro chiostro, facendovi dipingere i miracoli della Madonna. (Libro delle Ricordanze di Sindicheria N. 115, a c. 120). [6]

(19) 1628. Ricordo che del mese di Marzo 1628 fu finita la pittura sopra la Cappella della Madonna; opera d'Angelo Pucciatti, pittore giovane ma eccellente, come l'opera fatta lo addimostra (Lib. delle Croniche c. 68 t). [7]

(20) 1636. Ricordo come alli 22 di Febrajo fu dipinta la facciata (interna) sopra la porta della Chiesa,

[1] Queste pitture furono distrutte nei restauri della Chiesa. Si conserva però nel palazzo dei Conti Caprini il quadro dell'altare di detta Cappella, rappresentante la Madonna col Cristo morto sulle ginocchia, attribuito a Fra Paolino. Il dipinto fu guasto in gran parte da volgarissimi ritocchi.

[2] Sotto il dipinto v'ha questa iscrizione: - *MCCCCLXVII* · *Inimicorum gladium fugientem hominem Beata Virgo prope hanc celeberrimam quercum, cujus ejus sacratissima imago herebat, invisibilem reddendo protexit, unde loci hujus et nomen et splendor illuxit.*

[3] Queste pitture v'hanno tuttora, e assai bene conservate.

[4] Card. Alessandro Farnese.

[1] Giovan Francesco Gambara da Brescia, cardinale di S. Anastasia e vescovo di Viterbo, a cui spese ornavasi allora di pitture e di stucchi la Cappella della Madonna. Fu egli, che a di 8 aprile 1578 consacrò la Chiesa.

[2] Giovanni Malanca Architetto Romano, condotto dal Cardinal Gambara per dirigere i lavori d'ornamento della Cappella.

[3] Queste pitture vennero improvvidamente distrutte nelle ricostruzioni fatte intorno al 1870.

[4] Erano medaglioni dipinti fra un arco e l'altro del colonnato della Chiesa, sulle pareti della nave maggiore. Pure queste pitture vennero distrutte nelle suddette ricostruzioni.

[5] V. Bertolotti - *Artisti Lombardi a Roma*. - Vol. I, p. 92 e 121.

[6] Le pitture sono discretamente conservate: ma non fu possibile rilevarne l'autore.

[7] Distrutte.

ov'è dipinto il fatto miracoloso del prete di Canepina, sparato, [1] con altre belle figure. La spesa è stata fatta da ..... (lacuna) ..... il quale è pinto con una mano tagliata, et il figlio li sta vicino, et diede scudi 23, et il resto l'ha posto la sacrestia. Et il pittore è stato Angelo Pucciatti, il quale s'è contentato delli scudi 23, essendo di valuta almeno di scudi 50 (Ivi c. 69).

(21) 1677. In quest'anno fu fatto fare il quadro di S. Domenico da' pittori Romani Gio. Battista e Lorenzo Linardi, e fatta restaurare ed abellire la stessa Cappella di S. Domenico (Libro delle Ricordanze di Sindicherla c. 163). [2]

(22) 1677. Aprile 10. Furono fatte dipingere le 3 lunette nel chiostro (della Fontana), con miracoli della Madonna, dal Pittore Lorenzo Stelli Romano (Ivi c. 162).

SCULTURE

Fontana a metà del grande Viale tra Viterbo e la Quercia [3]

(23) 1541. Giugno 17. Pagati ad Maestro Fracassa Scarpellino, per lui et Maestro Gismondo, sc. 12 per la bolletta di Monsignore [4] et per conto della fontana di mezza strada, delle quali n'hebbe 5 Cencio Bufalaro, per conto di d. M° Fracassa (Libro grosso etc. c. 221 t).

(24) 1541. Settembre 22. Pagati a M° Fracassa scarpellino, per gli conci della fontana di mezza strada, scudi 10 per mandato di Messer Baptista (Ivi c. 222 t).

Pila dell'acqua Santa nella Chiesa.

(25) 1555. Si fece una pila in Chiesa per l'acqua benedetta, che costa 13 scudi. Fecila Cammillo Scarpellino, figlio già di Maestro Lorenzo da Cortona (Ivi c. 36).

Statua di Gregorio XIII.

(26) 1584. In quest'anno la sagrestia fece fare una statua in Chiesa di Gregorio XIII. E questa statua fu fatta per la devozione grande che avea il Pontefice, e per gratitudine di molti benefizii fatti a detta Chiesa. Si messe su il penultimo di Febbrajo (Lib. della Cronicha ecc. c. 25)

STUCCHI

Stucchi nelle Cappelle della Madonna e del Crocefisso e nell'altare del Coro.

(27) 1570. - die 20 Ianuarii. - Ex Patrum Consilio et assensu conductus est Magister Ludovicus de Cortonia Pictor, quod componeret statuas et alia ornamenta circa parietem superiorem Capelle B. Virginis (Liber Consiliorum etc. c. 4).

(28) 1570. A dì 25 Gennajo. Ludovico De Parenti da Cortona, scarpellino, deve havere per il lavoro di stucco sopra e intorno all'altare della Madonna, scudi 37. Deve havere altri scudi 10, per otto puttini che debe fare, oltre a quelli che si contengono nella sua scritta (Lib. credit. e Debit. N. 142 c. 37).

(29) 1570. Il Rdo Priore Fra Thimoteo de Ricci Fiorentino, volendo fornire detta Cappella, seguitò di farla ornare di stucchi, et condusse M° Ludovico De Parenti da Cortona, stuchatore, il quale fece tutti li stucchi che si trovano intorno a d. Cappella, con quelle doi arme della Quercia che stanno sopra la cappella innanzi e dietro, et con quelli festoni et angioli che al presente si vedono..... Altro non restava per detta Cappella, acciò avessi il suo compimento.... se non che si ornassi la volta di stucchi, et la facciata di pitture. Ma, perchè tale impresa era opera da persone grandi, di qui è che la gloriosma Vergine à mosso lo Illmo Card. de Gambara a farle ornamento honoratissimo, et l'anno 1574 cominciò a fare dare principio alla volta, et farla stuccare dallo architetto M° Giovanni Malanca Romano, il quale prese la impresa sopra di se, et l'ha data a stuccare a Francesco Zacchera da Terni et a Gregorio Romano, in quel modo che al presente si vede. Sopra nel mezo de la volta vi è una nostra Donna, che, resuscitando dal sepolchro, sale in cielo con li Apostoli intorno al sepolchro. Da i lati della volta vi è San Pietro e San Paolo, San Lorenzo et San Giovanni Evangelista: infra l'uno e l'altro, una arma di sua Illma. Sigria, con di molti altri fregi intorno, che fanno un bellissimo vedere, ed è benissimo scompartita (Lib. della Cronicha etc. c. 7 t).

(30) 1571. Lo spettabile Messer Vincentio di Domenico Mori, cittadino Fiorentino, fece ornare la Cappella del Crocefixo, et comenciò a farvi lavorare di stucchi con figure della Sacra Scrittura.... et è bellissimo lavoro, fatto dallo excellente stucchatore maestro Ferrante Fiorentino, il quale lavorò gran parte delle cappelle del Duomo d'Orvieto. (Ivi c. 8). [1]

(31) 1580. Maestro Pompeo Alberti Romano deve avere scudi 200 di julii 10 a scudo, per la fattura et a tutte sue spese da farsi nell' ornamento de la cappella sull'altare grande (altare maggiore del coro) della nostra chiesa, secondo il disegno dato dal detto (Lib. Credit. e Debit. n. 141, c. 201).

(32) 1581. Et deve dare detto Pompeo, et per lui M° Michele suo fratello, che venne a finire detta cappella, per la morte di detto Pompeo a dì 18 ottobre 1851, scudi 3 (Ivi).

[1] Il miracolo di questo prete di Canepina, che, non ostante gli fosse aperto il petto con un ferro dai nemici con farne uscire le viscere, pure, sostenendo per tre buone miglia il cuore e le altre interiora sulle mani, potè recarsi a celebrare tranquillamente la messa sull'altare della Madonna della Quercia, è narrato dal P. NICCOLÒ MARIA TORELLI nel suo libro - *Miracoli della Madonna della Quercia* - Viterbo 1827, pag. 59. - La pittura del Pucciatti è tuttora ben conservata.

[2] È il quadro tuttavia esistente nella Cappella di S. Domenico.

[3] Tanto il viale quanto la fontana, furono eseguiti a spese di Paolo III tra il 1537 e il 1541, come ne fanno fede i molti pagamenti di tali spese, segnate nel *Libro Grosso* dalla pag. 215 a 222.

[4] Monsig. Felice Rechiedei di Ripatransone, vice Legato del Patrimonio, il quale, insieme al Commissario Messer Baptista da Orvieto, avea ricevuto da Paolo III l'incarico di sopravvegliare a quei lavori (Ivi c. 218).

[1] Tutti i suddescritti stucchi furon distrutti nella recente ricostruzione della Cappella.

(33) 1582. Et deve avere scudi 50, che tanti fu judicato da huomini comunemente chiamati...per aver fatto di pittura et di stucchi et altri lavori, che non erano obligati per disegno fatto, come appar lodo di detti huomini comunemente eletti, Mo Francesco Monaldi et Giovanni Malanca (Ivi).

(34) 1582. Maestro Michele Alberti Pictore in Roma deve havere scudi 80, ogni volta che lui havrà fatto due statue colli suoi ornamenti, per la adjunta fatta per l'ornamento dello altare maggiore (Ivi).[1]

Memorie d'artisti e lavori diversi

(35) 1539. Ricordo come l'anno 1539 si comenzò la muraglia nova delle botteghe nella piaza de la Madonna:[2] et quel sito essendo molto sinistro et incomodo da conformarsi con la strada finita di nuovo nel medesimo tempo dal Sancto Padre Papa Paulo III, ci fu grande differentia d'opinione fra di molti architectori nel formare el disegnio, et specialmente fra Mo Antonio da San Gallo, Mo Jacomo Holigini (?) Ferrarese, Mo Belardino da Viterbo, Mo Jacomo Cerosi et più altri... Onde ultimamente ad me Frate Athanasio de Viterbo, tunc temporis Sindaco, occorse quest'ultimo disengnio. El quale, construendolo con m. Jacovo Sacchi, li piacque et agiunsevi qualche cosa per la strada di Viterbo: et conferendo, et mostrandosi decto disegnio alli soprastanti, alli signori, et a molti altri ciptadini, si trovò universalmente piacere ad tucti... Et questo medesimo disegnio fu ancora approbato da maestro Belardino da Viterbo et maestro Antonio da San Gallo di Firenze, affinchè quelli che verranno non siano facili ad mutarlo, essendo approbato da tali homini (Libro delle Ricord. di Sindich. c. 39 t).

(36) 1544. Ricordo come furno buttate per terra vintuno botteghe, per lo impedimento della strada facta da papa Paulo III de Farnese. Havendosi da rifar le altre, dopo molta discussione, si tirarono in drinto, et che prima si reserasse la piaza con sue botteghe intorno (Ivi).

(37) 1555. Ricordo come quest'anno, Soprastanti Mess. Gio. Batt. Bussi et Ser Anselmo Nini, si fece el disegnio del Convento per ordine del Revmo. Generale nostro. El qual disegno e modello, o veramente piano, fece maestro Nanni Architectore eccellente, a cui si diede per mancia dieci scudi d'oro, et si condusse et si ridusse a Roma del mese di ottobre suddetto (Libro Grosso della M. ecc. c. 26).

(38) 1574. Si dette a fare uno leglo del choro a maestro Filitiano Viterbese, il quale lavora molto bene, ma salato... di modo che costò 44 scudi (Lib. delle Croniche c. 15 t).

(39) 1576. Ricordo come in questo anno si fecieno tre lampade d'argento alla moderna, et sono tenute molto belle. Pesano tutte insieme cinque libbre, tre oncie, ventun denaro. Sono di argento di Carlino. Facemmo il patto a quattro scudi la libra di fattura... et le lavorò in Roma Mo Antonio da Cantalupo (Ivi c. 18).

(40) 1609. Ricordo come il dì ultimo d'ottobre l'Illmo. et Revmo. Sig. Card. Montalto, della nobile famiglia Peretti, nipote della fe. me. di Sisto Papa V, mandò a presentare un bellissimo e ricchissimo paro di candeliere o, per meglio dire, torcieri d'argento, di peso di lib. 96 o. 4, di valore di sc. 1600 (Ivi c. 45).

(41) 1620. Ricordo come si sono fatte le porte della Chiesa, tutte tre con fregi et intagli fini, con imprese, con arme dell'Illmo. e Revmo. Card. Montalto e Card. Peretti nostri benefattori, con arme del Sig. Vice Legato monsig. Rossini et di Viterbo, come si vede nella prima del mezo; et a mano sinistra l'arme dell'Eccmo Principe Peretti et della nostra Religione, et a mano sinistra l'arme dell'Illmo vescovo monsig. Tacqua, molto amorevole della nostra religione, et con quello dell'Eccmo. Generale Fra Serafino Secchi. Le quali porte sono state fatte tutte de limosine. Capo maestro è stato maestro Marco Battista da Capranica, et intagliatore maestro Leonardo Torode Franzese (Ivi c. 54).

(42) A dì 27 settembre l'Illmo Don Francesco Peretti ravvivò la memoria dell'Illmo. Card. Montalto suo zio, donando un pregiato dono alla Madonna d'una porticella d'argento, con bellissimi lavori fatti a Napoli di valuta di scudi 1000 (Ivi c. 69 t.).

XLIV

1498 al 1655.

Notizie di campane fuse pel tempio di S. M. della Quercia.

1498, 3 Xbre. (Si ha notizia d'una campana fusa con metallo comprato in Castro e Acquapendente, senza indicazione del nome del fonditore) (Lib. Credit. e Debit. n. 141, c. 119).

1505, Giugno. Maestro Francesco di Sante da Viterbo fonde la campana maggiore del campanile (Lib. della Fabb. c. 53 t.).[1]

[1] Questi stucchi dell'altare maggiore si veggono pur oggi, tuttochè detto altare sia stato separato dal coro, e soppresso.

[2] Nella piazza dirimpetto al tempio, s'eran già, da qualche tempo innanzi, costrutte molte botteghe per le due grandi fiere, che vi si teneano ogni anno, l'una a Pentecoste, l'altra a Settembre. L'archivio di S. M. della Quercia possiede molte bolle e brevi papali su i privilegi e il regolamento di queste fiere.

[1] Era figlio di Maestro Sante detto Dalle Campane, Viterbese, non solo eccellente fonditore di bronzi sacri, ma eziandio di bombarde, cerabottane, passavolanti e altre artiglierie di quel tempo. Nel vol. 23 delle Riforme p. 75, si legge un contratto del 23 febbraio 1486, pel quale Maestro Sante si obbligò a fornire al Comune *quatuor Cerabottanas ex aere et ramine bono et mercantili,* secondo il modello gli dovea venir fornito da Andrea di Montecasulo, accettando di esserne pagato dopo il fatto sperimento, *ut videatur earum perfectio in emictendo palloctas*

1506, Ottobre 21. Maestro Giovanni del Tedesco fonde una campana di libbre 212 pell'orologio (Ivi c. 61 t.).

1511, Novembre 30. Maestro Domenico di Fra Stefano del Thedesco da Imola fonde la campana minore, del peso di libb. 1000 (Ivi c. 161).

1551, 21 Nov. e 23 Dec. Maestro Leonardo et Luca Alberto suo figlio di Chianciano rifondono per due volte la campana minore del peso di lib. 5500 (Libro Grosso ecc. c. 32).

1558, agosto 1. Maestro Battista Dalle Campane di Bologna rifonde la campana minore del peso fra *le cinque migliaja* (Ivi c. 39 t.).

1578, 29 agosto. Maestro Giorda Piemontese, nativo di Chiavazza, rifonde la campana minore del peso di libbre 8207 (Lib. delle cron. ecc. c. 46).

Le attuali grandi campane

1578, giugno 24. Il suddetto maestro Giorda rifonde la campana maggiore del peso di lib. 13500. [1]

plumbeas seu ferreas etc. È fattura di lui la grande Campana ora esistente sulla torre del Comune. La fuse per la Chiesa di S. M. della Verità nel giugno 1452.

[1] Ecco i documenti:

1) Die xv Martii, 1578. *De Consilio Patrum decretum est ut Mag. Joh. Baptista Jorda Pedemontanus funderet tres campanas integras etc.* (Lib. Consiliorum etc. c. 13).

2) Anno 1578. Ricordo come il dì 24 di Giugno si pesò il metallo della campana grossa per ritragettarla, e pesò libbre 11,500 in circa; et si dette al Mastro, oltre a quello, altre 2000 libre, e si comprò parte qui a Viterbo, parte a Civitavecchia. In tutto si messe in fornace 13,500 libbre, et il dì detto si dette fuoco a hore 21, sino a 2 hore di notte. Si tragittò e venne la campana senza corona per difetto del mastro e scappò di sotto, e per questo il Mastro non meritava pagamento nessuno, ma li Padri per misericordia li donarono scudi 20 di moneta. *Lib. delle Ricord. di Sind.* c. 91).

3) Die xviii septembris 1578. Quamvis sub die xv martii sancitum fuisset, ut Mag. Johannes Bapt. Jorda... pro mercede sua et labore haberet centum scuta, tamen hoc die decretum est, ut quinquaginta tantum scuta habeat. Et hec est ratio: quia suprad. Mag. duas tantum campanas effudit et non tres, ut spoponderat; et quod pejus est, ut ita dicam, primam non integram sed imperfectam fecit, videlicet absque corona (*Lib. Consil.* etc. c. 13 t.).

4) Le epigrafi sulla campana sono queste:

1ª riga. Maria;

2ª » Laudo Deum verum, voco plebem, congrego clerum, defunctos ploro, tempestates fugo, festa decoro. MDLXXVIII.

3ª » Tempore Prioratus R. P. F. Archangeli Pippi a Villa Basilica, Ordinis Predicatorum.

4ª » Baptista Jorda de Clavassio Piemontanus (sic) abitator Civitatis Firmi me fecit.

1655, aprile 30. Maestro Carlo Tarantino Napoletano rifonde la campana minore del peso di libre 8,800. [1]

[1] Diamo anche di questa i seguenti documenti:

1) Anno 1654 die xv Septembris. Fuit propositum in consilio fratrum, utrum expediret reficere campanam fractam, et, pro ista et alia, pauca de metallo superfluo dari Magistro Carolo Tarantino scuta centum viginta, quinquaginta sommas (some) lignorum, et libbras quindecim cerae, pro totali expensa; et sumptibus dicti Karoli reponi in campanili, et pro omnibus fuit conclusum expedire (*Lib. Consil.* etc. c. 56 t.).

2) 1654 a dì ultimo d'aprile, essendo rifatta la campana detta S. Agata de libre 8800, essendo già colata due volte, la prima non venne compita pel difetto della fornace, quale avendola fatta di calce et poco capace, s'roccò il metallo dalla parte del fuoco: et la 2ª volta è venuta imperfetta nelle maniche, ma di buon sono et accordo. Fu posta al campanile. Si sono spesi sc. 120 senza il stagno, cera ed altre spese che ascenderanno a sc. 180, et se travagliò da 7 mesi (*Lib. della Cronicha* etc. c. 89).

3) L'epigrafe è questa:

1ª riga. *Mentem sanctam spontaneam honorem Deo*

2ª » *et patriae libertatem. Opus dicatum A · D · MDCLIIII.*

3ª » *M. Carolus Tarantinus Neapolitanus fecit.*

4ª » *S. Agatha.*

Ha inoltre a egual distanza sulla gola della campana, quattro stemmi rilevati - il primo con S. Lorenzo - il 2ª colla Madonna della Quercia e l'altro del Card. Gambara - il 3ª con S. Michele Arcangelo - il 4ª col Crocefisso e lo stemma dei PP. Domenicani.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

VITTORIO MALAMANI. — **Un'Amicizia di Antonio Canova. Lettere di Lui al Conte Leopoldo Cicognara.** — Città di Castello, 1890.

È una raccolta di 96 lettere dirette dal Canova al Conte Leopoldo Cicognara incominciando dalli 6 di luglio 1807 fino a' dì 2 ottobre 1822: ai 13 d'ottobre dello stesso anno, il soave Maestro, come giustamente lo chiama il Malamani, spirava fra le braccia del Cicognara « come un angelo che tornasse al cielo ». [1]

La pubblicazione, dedicata al Prof. Adolfo Venturi, nome già illustre nel campo degli studi storico-artistici, è corredata di una lunga e bella prefazione, e di frequenti e diligentissime note a schiarimento delle lettere canoviane, in cui è spesso accennato a persone ed a fatti contemporanei al grande scultore, de' quali il Malamani, per le sue ricerche intorno alla storia di quell'epoca, è in grado di darci notizie nuove ed assai importanti, mentre tante altre ne rettifica già pubblicate dagli antecedenti biografi del Canova, o non troppo diligenti, come il D'Este, o troppo imbevuti di preconcetti e bramosi di mostrare al pubblico piuttosto se stessi, che intera e viva la figura di colui intorno al quale hanno affaticato la loro povera penna, come l'Abate Missirini, contro il quale giustamente, quantunque, forse, troppo violentemente, si scaglia il Malamani nella sua prefazione.

Il lettore non troverà forse nelle lettere del Canova manifestato apertamente e con speciali ragionamenti come e' la pensasse in fatto d'arte. Il grande scultore, sempre immerso nelle creazioni del suo genio e nel suo lavoro, non ha tempo di perdersi nelle lettere in disquisizioni accademiche, e non scrive se non ciò ch'è strettamente necessario per gli affari suoi, degli amici e di tutti coloro ch'egli aveva preso a proteggere come un padre. Nella lettera del 24 ottobre 1812 mostra il Canova d'aver sempre coltivato il desiderio di scrivere intorno all'opere sue ed ai concetti dai quali erano informate, ma di non aver mai potuto trovare il tempo per tale scopo: nè mai lo trovò. Certo è però che l'arte era la continua occupazione del suo pensiero, oltre che della sua vita; ed alieno dall'esporre in iscritto i suoi giudizi, amava di conversare d'arte cogli amici, poichè erano materie *da discorrerle più agevolmente in una famigliare conversazione, che per lettera: cosa*, egli confessa, *ch'io non saprei fare certamente* (V. Lettera del 19 gennaio 1819).

Due volte però s'arrischia a parlar d'arte; l'una, dopo aver letto il capitolo del Cicognara intorno a Michelangelo; del quale artista, pur mostrando tutto il maggior rispetto per « quel sommo ingegno », nota con acutezza di mente, e con criterii a cui ora ognuno può sottoscriversi, i caratteri proprii dell'arte, e il modo di sentire e d'imitare l'antico, e l'esagerazione a cui si lasciò trascinare (cfr. Lettera in data del 25 febbraio 1815); l'altra volta, dopo aver ammirato a Venezia l'Assunta del Tiziano che *vince e trionfa d'ogni aspettazione di qualunque più riscaldata fantasia. Io mi sono imparadisato*, egli continua, *a contemplarla per lungo tempo, e nel sentimento mio la giudico, e tengo, e venero per il sovrano di tutti i quadri del mondo* (cfr. lettera 17 luglio 1819). Così il grande artista, scevro da ogni pregiudizio, pieno di entusiasmo per qualsiasi manifestazione d'arte, dava giudizi che ad altri potevano in quel tempo parer temerari.

Ma egli era veramente capace di intendere il sublime dell'arte, egli che vi era potuto arrivare. Poichè non è solamente l'autore dei troppo lisciati marmi imitati dall'antico, ma il creatore di nuovi tipi, di composizioni nuove, leggiadrissime, originali. Mentre l'arte pargoleggiava in Venezia o col vuoto barocchismo dei Bonazza, o colle materiali, fredde, arcadiche imitazioni dal vero dei Torretti e d'altri scultori della stessa risma, il Canova usciva col gruppo d'Icaro e Dedalo, di cui nulla si può ammirare fra le opere di tutte le età, di più fine, di più accurato, di più elegante, come forma, di più vero e di più vivo come sentimento: mentre a Roma i seguaci del Bernini e dell'Algardi tenevano ancora il campo colle loro farraginose composizioni, colle sdolcinature delle mosse e delle espressioni, e colle antipatiche lisciature dello scalpello, egli eseguiva il grandioso e severo monumento a papa Ganganelli, e modellava la statua di papa Rezzonico, ch'io chiamerei della *Preghiera*, uno dei più splendidi capolavori del Canova, una delle meraviglie della scultura di tutti i tempi. Nè è men vero che anche nel campo della mitologia, dove era più facile cadere nell'imitazione, egli seppe talora

[1] Espressione del Cicognara scritta dietro all'autografo dell'ultima lettera del Canova.

trovare composizioni nuove, gentili, oltre ogni dire simpatiche, qual'è per es. il gruppo d'Amore e Psiche.

Poichè il Canova era veramente, come nota il Malamani nella sua prefazione, l'artista interprete dei sentimenti più delicati e profondi, l'artista in cui la bontà del cuore non era minimamente assorbita dalla potenza dell'ingegno, ma insieme con essa compenetrata ed in perfetta armonia. Onde, nell'arte, non opere classicamente fredde come quelle per es. dell'antagonista del Canova, Thorwaldsen; onde nella vita, non odi, non disprezzi, non invidie, ma continue beneficenze, ma incoraggiamenti e soccorsi agli artisti, ma un'idea serena, tranquilla, benevola della vita e degli uomini; e tutto ciò unito a modi così gentili e corretti, a tanta manifestazione di sincerità, che tutti dovevano oltre che ammirarlo, amarlo profondamente.

Nelle importantissime lettere pubblicate dal Malamani, si trova veramente il cuor del Canova. Egli s'interessa in tutti i modi a vantaggio degli amici; ama i giovani che promettono nell'arte, e gode immensamente de' loro progressi e delle vittorie, e ne segue con ansia tutte le fasi, e li incoraggia e li soccorre. Con quanto affetto parla dell'Hayez, del Rinaldi, del Demin e d'altri giovani promettenti nell'arte! con quanto affetto di tutti gli amici comuni a lui ed al Cicognara! anche di quel Missirini, che volle poi farsi bello di qualche parte della gloria del Canova, scrivendone una vita, piena di asserzioni fantastiche e tali da falsificare il vero, il semplice, il nobile carattere dell'artista!

Dalle lettere pubblicate dal Malamani, e dalle copiose ed accuratissime note ad esse apposte, il grande Canova si disegna appunto, come uomo, quale il Malamani l'ha efficacemente rappresentato nella sua bella prefazione, e perciò la pubblicazione importantissima acquista maggior valore anche dal fatto che viene a togliere al Canova la maschera onde i suoi biografi l'avevan coperto, e ridona alla storia il vero artista, all'umanità un tipo perfetto d'onestà e gentilezza.

E. A.

A. Venturi. — **L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este,** Bologna, 1890.

Un libro di Adolfo Venturi è un avvenimento nel campo degli studi storici ed artistici. Quello di cui ci occupiamo ne fa rivivere in una delle più splendide corti d'Italia; tra duchi guerrieri ed amanti in pari tempo della coltura e dell'arte; in mezzo a poeti, a letterati, ad artisti; nella magnificenza delle feste estensi; in una società dedita al fasto, allo studio, a tutti i più raffinati piaceri. Ed il quadro di questa corte e di questa società, il quale serve come d'introduzione alla storia dello svolgimento dell'Arte ferrarese, da Cosimo Tura fino ad Ercole Grandi, Michele Coltellini, Domenico Panetti ed altri, è tutto fondato su nuovi documenti dall'autore raccolti, e composto a linee grandiose e chiare, nelle quali spiccano con molta vivacità e con tratti caratteristici ben definiti tutti i personaggi che resero illustre la Corte Estense durante il periodo di Ercole I, intorno al quale essi sono dall'Autore con grande maestria aggruppati e fatti agire.

Dei pittori ferraresi che operarono nel periodo di Ercole I d'Este, il ch.º Autore traccia la storia sui nuovi documenti da lui raccolti, i quali tanto nuova luce portano sia alla conoscenza della vita degli artisti sia a quella dei loro lavori; e dell'arte di ciascuno analizza con grande acutezza i caratteri speciali, le influenze subite, il posto che gli spetta, e ne enumera tutte le opere conosciute ed altre di cui soltanto ha trovato la memoria, e gli rivendica lavori ai quali la critica aveva dato finora false attribuzioni, e gli toglie quelli che non gli appartengono. E tutto ciò senza perdersi in vane parole, ma colla prova luminosa dei documenti, oppure con una critica serrata e stringente, che penetra nelle opere e ne estrae quanto v'è di più intimo e singolare; che sa servirsi con grandissima abilità de' più opportuni rapporti; che è infine condotta con una coscienza e diligenza senza pari, scevra da preconcetti e serena.

Il libro del Venturi non può esser riassunto, onde la sua recensione non deve che limitarsi a segnalarne l'importanza. In esso, oltre ai grandi artisti ferraresi, de' quali il Venturi fu il primo a definire nettamente le personalità, cioè oltre a Cosimo Tura, ad Ercole Roberti, a Lorenzo Costa nel suo primo periodo ferrarese e ad Ercole Grandi, una pleiade d'altri pittori passa in rassegna, più o meno importanti, conosciuti e sconosciuti, ferraresi e forestieri; e di tutti son date notizie, la maggior parte nuove, interessanti sempre per la storia dell'arte. Riguardo alle molte questioni inerenti ai grandi pittori testè nominati, il ch.º autore ci ha già diffusamente intrattenuto, oltre che in Periodici Stranieri, anche in questo *Archivio Storico dell'Arte*. Ma altre nuove importantissime questioni sono pure svolte nella vasta, precisa eppur rapida sintesi che abbiamo sott'occhio. A me basterà accennare fra di esse a quella della prima educazione artistica del Garofolo, ed all'altra in cui il Venturi confuta vittoriosamente il Senatore Giovanni Morelli, dando a Michele Coltellini diversi quadri, tra cui uno nella pinacoteca di Ferrara, l'altro posseduto dallo stesso Senatore e da lui attribuiti a Bianchi-Ferrari.

E. A.

MISCELLANEA

Un monumento sepolcrale di Bartolomeo Spani, detto il Clementi, da Reggio. — Il Capitolo della Metropolitana di Modena, desiderando collocare l'organo nella cappella a nord del presbitero della Cattedrale, ha dovuto procedere alla remozione di due monumenti sepolcrali del Rinascimento, uno della famiglia Molza e l'altro della famiglia Rangoni. Nel monumento del Molza è apparsa un'iscrizione, da cui si desume che ne fu autore Bartolomeo Spani, detto il Clementi, da Reggio, scultore degno di essere studiato e maggiormente conosciuto. Il monumento fu eretto a Francesco Molza e a' suoi genitori dalla moglie Caterina de' Rangoni. Francesco Molza morì nel 1512, e la moglie nel 1520. La data del monumento sta tra queste due.

O. M.

Affresco del Perugino nella chiesa dei Ss. Sebastiano e Rocco a Città della Pieve. — Il celebre affresco del Perugino, rappresentante i Ss. Paolo, Mauro e Antonio, e una gloria di cherubini col Redentore nell'alto, fu già nel 1861 staccato dal muro, ma il colore stava sollevato in varie parti, ed era necessario accorrere al soccorso dell'opera d'arte, appianare e far aderire il colore all'intonaco. L'operazione è stata eseguita con la massima cura dal riparatore sig. Sidonio Centenari, e con vero successo.

O. M.

Quadro di Giacomo Francia ricuperato. — Nell'ex-convento de' gesuiti a Faenza esisteva una Madonna col Bambino e S. Francesco, opera di Giacomo Francia. Asportata dall'ex-convento nel 1865, trovavasi in un luogo delle Marche presso un privato, che, saputone la provenienza, l'ha ceduta al Ministero della Pubblica Istruzione, da cui è stata devoluta a favore della Pinacoteca di Faenza.

O. M.

Quadro di Calisto Piazza nel duomo di Lodi. — Dopo un accurato lavoro di più mesi fu trasportato dalla tavola alla tela il dipinto d'un'ancona del secolo XVI attribuito a Calisto Piazza.

Partito in sei compartimenti a due ordini, legati da bellissima incorniciatura in legno ad intagli indorati, presenta le imagini di vari santi, fra i quali nel quadro mediano superiore la SS. Vergine avvicinata dalle sante Lucia e Maria Maddalena, nel sottostante la strage degli Innocenti col tiranno, che seduto nel più sfarzoso abbigliamento assiste pacificamente all'orrenda carneficina.

Tale rappresentazione, che a preferenza delle altre colpisce per la sua posizione ed importanza, non pare, a mio credere, pennelleggiata per semplice commissione. Per quanto siasi rovistato in vari archivi e nella stessa nostra biblioteca, non fu dato di trovare veruna memoria, nessuna nota di spesa che vi si riferisca, e prescindendo anche dall'osservazione che non vedesi in nessun scomparto dell'ancona la figura del committente ginocchioni, giusta l'uso dell'epoca, come presumere che un soggetto sì tristo abbia potuto darsi per divota commemorazione? Considerandosi invece le grandi difficoltà superate nell'esecuzione del quadro, sembra più naturale il credere che l'autore lo trattasse per proprio conto e dar prova di sua abilità. Tutte le più opposte espressioni, che difficilmente in altro soggetto avrebbero potuto spiccare, vedonsi nel quadro mirabilmente riflesse. Vi abbiamo il più ributtante cinismo nell'aspetto ed attitudine di Erode; la più fredda ferocia negli sgherri che strappano dal seno delle madri i bambini, e ad esso loro infiggono spietati colpi sotto gli occhi di quelle; la più straziante sorpresa delle povere madri, che, chiamate nel cortile del regio palazzo nella speranza d'un premio, subiscono deluse il più desolante martirio. Tutta insomma la crudezza dell'orribile scena vi è mirabilmente riflessa.

Orbene tanto capolavoro per l'umido ed il tempo era in procinto di perdersi. Guasto ed infracidito il sottostrato gessoso dell'imprimitura aveva sollevato qua e là la pittura, che presentava rigonfiature più o meno alzate, una serie per così dire di dossi e valli come di carta geografica a rilievo. Il danno sembrava irrimediabile ma l'arte e la pazienza del sig. Giuseppe Steffanoni di Bergamo giunsero a sventarlo. Presosi l'impegno del restauro si accinse all'opera, e truciolati lentamente con pialle sul di dietro del dipinto i tarlati assoni di rovere, e quindi lo stesso impasto gessoso, ottenne libera qual sottilissima falda la pura crosta pittorica, che attaccava poi con agenti chimici di sua combinazione a ben disteso telaggio.

Dell'ardita operazione fu subito scritta esatta relazione, a togliere l'eventuale futuro equivoco sulla vera epoca del dipinto, che trovandosi in oggi sulla tela potrebbe supporsi meno antico.

BASSANO MARTANI

Quadri italiani nel museo Willemot a Besançon. — Da un articolo pubblicato da Augusto Castan sul *Courier de l'Art* (1890, n. 30) togliamo le indicazioni che seguono sui principali quadri italiani facenti parte della collezione di oggetti d'arte e di curiosità che lo scorso novembre fu lasciata in legato dal sig. Willemot alla città di Besançon, disposta ora in un museo che si intitola dal nome del munifico donatore e che fra poco sarà aperto al pubblico. Un piccolo trittico del Giottino con figure espressive e dalla ricca coloritura rappresenta su fondo d'oro, nel mezzo *Cristo in croce* e sulle due ali *S. Girolamo* e *S. Francesco*, dominati dai due personaggi dell'Annunciazione; dello stesso autore sono due ali d'un altro trittico, una col *Cristo in croce*, l'altra con *santi e sante*. Una predella della vecchia scuola senese ha nel mezzo *Cristo*, ai due lati i busti della *Madonna* e di *S. Giovanni* che piangono. Una bellissima pala di altare di scuola fiorentina della metà del secolo XV è da alcuni attribuita al Pisanello, ma il Castan la giudica piuttosto della maniera del Pesellino; rappresenta la *Salita del Calvario*, splendida per abbondanza d'oro, in cui la gente che precede e che segue il Cristo è vestita sfarzosamente di costumi bizantini; ai due lati del dipinto e sulla predella si vedono sedici piccole pitture, separate dalle colonne d'un portico, con scene della vita di Cristo e della Vergine. È del Tintoretto un grande ritratto di un nobile veneziano coi due figli, e del Guardi due bei quadretti rappresentanti delle rovine. In fine si notano altri due quadri, una *Santa Cecilia che suona* attribuita al Domenichino e che il Castan ritiene piuttosto di Guido, e una *Monacazione di san Girolamo*, schizzo, che sembra originale, di uno dei più celebri quadri del Guercino.

C.

Vendita della collezione A. Ponsot di Bologna. — Alla fine dello scorso maggio fu venduta in Milano la prima parte di questa collezione consistente in quadri antichi, porcellane, maioliche, mobili, armi e vari oggetti. Fra i molti dipinti di scuola italiana meritano di essere notati i seguenti: Un'*Erodiade* in mezza figura che riceve su di un piatto la testa di san Giovanni che le vien porta dal carnefice, quadro riportato dalla tavola su tela, di scuola leonardesca e che anzi si ritenne lavoro di mano di Leonardo e come tale è citato dal Bassani;[1] un *San Francesco* in mezza figura con un paesaggio nel fondo, tavola attribuita a Francesco Francia, e una tavola detta di Giacomo Francia, rappresentante la *Madonna col bambino, san Giovannino e san Pietro.* Una tavola dalla vigorosa coloritura e dai forti chiariscuri, rappresentante *Amore preso nella rete da Venere, Marte e il Tempo*, richiama subito alla mente il nome del tenebroso Guercino, e, se non di mano del maestro, può ritenersi una copia della composizione che, a quanto ricorda il Malvasia, il Guercino dipinse nel 1656 per il conte Ferdinando di Würtemberg, ora perduta. A Palma il giovane si attribuisce un *Mosè salvato dalle acque*, dipinto su tela di robusto colore e con un bel paesaggio nel fondo, Nomineremo in fine una *Madonna col bambino, san Giovanni e santa Caterina*, che si vuole di Francesco da Imola, il busto della *Vergine addolorata* di Guido Reni e due quadri di *Natura morta* attribuiti a Jacopo Crivelli. Fra i lavori di scuole straniere primeggia un bellissimo ritratto di giovane dama, ritenuta una duchessa Sforza, in costume del secolo XVII, dipinto da Giulio Sustermans.

C.

[1] *Guida agli amatori delle belle arti*, Bologna, 1816, p. 199.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO — Ancora del *Rembrandt del Pecq* — Il *Marat* di David — Un quadro di 850,000 lire — Tre quadri preziosi della galleria di lord Radnov — Il falso *Angelus* di Millet a Rouen e i falsificatori di disegni — I due *Salons* di Parigi. — La prima esposizione nazionale di belle arti in Svizzera — Esposizioni estive a Londra — I *pastellisti* di Parigi — Esposizione di stampe giapponesi — Vendita delle collezioni Seillière, Rothan, e Piot — Vendita di quadri moderni a Londra — Collezione di stoviglie patriottiche del Sig. Champfleury — Capo d'arte prezioso trovato a Pisa — Concorso pel premio Curlandese a Bologna — Concorso pei bassi rilievi del Policlinico in Roma — Un cannone artistico — Restauri a S. M. Novella di Firenze — Nuovo museo dell' Opera del Duomo di quella città. — Premio di pittura della *Promotrice*, di Napoli — Busto in porfido del Granchielli, venduto per antico a Londra — Un dipinto di Maccari a Siena — Commemorazione funebre di R. Fleury e di Giuseppe Dini — Chiusura dei due *Salons* parigini — Smarrimento di un quadro di Clouet del museo di Cherbourg — Ancora del *Rembrandt del Pecq* — Inaugurazione della statua di Voltaire a Ferney — I modelli dei monumenti a V. Hugo e a Mirabeau nel Pantheon di Parigi — Cenno funebre dello scultore Gautherin — La collezione Crabbe venduta all'incanto — La collezione Wallace assicurata per l'avvenire — L'Italia alla esposizione di Monaco e a quella di Edimburgo — Monumento di Pestalozzi a Yverdon — Monumento a Vittorio Emanuele in Modena — Esito del concorso pel monumento a G. Mameli in Roma.

Promisi nella cronaca precedente di seguire l'andamento della questione giuridico-artistica sorta a Parigi

circa quello che ormai tutti si accordano a chiamare il *Rembrandt del Pecq*. Ed eccomi pronto a mantener la promessa.

Ha avuto luogo al tribunale civilè di Versailles il dibattimento della causa introdotta dall' erede della signora Legrand, già proprietaria del quadro contestato, contro il suo acquisitore sig. Bourgeois, contro il perito signor Gandouin, e contro il commissario all' incanto signor Haran, cancelliere del Giudice di pace del Vesinet. Contro il primo l'attore reclamava la rescissione della vendita sostenendo che questa era viziata dall'inganno del venditore, il quale credeva alienare un quadro di pochissimo valore, invece di una tela preziosa: contro gli altri reclamava una indennità, perchè il perito non aveva saputo conoscere il valore del quadro, e il commissario all'incanto doveva condividerne la responsabilità, essendo il perito stato scelto da lui. Circa la rescissione della vendita, anche l'avvocato dell'attore capì che non poteva sostenersene la pretesa, e poche parole ne disse, ricordando come la Corte di Cassazione avesse annullatè alcune vendite di quadri perchè il compratore s'era ingannato sul nome del loro autore. Non esisteva però esempio di vendite rescisse per dato e fatto di un errore del venditore. Lasciava quindi al tribunale il decidere se quello dovesse esserne il primo esempio. Così l'acquirente veniva posto fuori di causa, e anzi può dirsi che la biscia si rivoltasse al medico, giacchè il compratore non esitò a chiedere che il venditore fosse condannato a pagargli 2000 lire d'indennità per avergli immobilizzato il quadro in magazzino fino al termine della causa introdotta. Ma fu ritenuto che questo danno rimanesse ampiamente compensato dall' enorme *reclame* fatta al quadro stesso dalle questioni sorte intorno al medesimo. Circa il perito e il commissario, l'avvocato dell'attore richiese fossero condannati per inesatta redazione dei cataloghi e degli avvisi d'incanto, i quali, a suo parere, sono stati causa del danno sofferto dal suo cliente, perchè non davano sufficiente idea del valore delle pitture esposte in vendita, tanto che l'acquirente istesso (che allora trovavasi a Londra) si sarebbe astenuto di presentarsi all'incanto, se non fosse stato un suo impiegato, il quale, messo a punto da una risposta pungente datagli dal suo principale, andò a vedere il quadro, ne fece in fretta in fretta uno schizzo e glielo mandò fino a Londra.

Il commissario s'è difeso in poche parole. Le operazioni da lui fatte lo furono sotto gli occhi dell'interessato: l'assistenza artistica l'ebbe da un competente perito, e di questo ha seguito sempre l'avviso. Se egli si ingannò, la colpa non fu sua, e, come Pilato, se ne lava le mani.

Il perito a sua volta dichiara che tutto ha fatto di consenso dell'attore, il quale non ha mai sollevata alcuna difficoltà contro il suo operato. Egli dunque ignorava affatto il valore che vuolsi adesso attribuire al quadro. Se egli non ha fatto menzione della firma, che nel medesimo si legge, ciò avviene perchè i prudenti periti danno ben poco valore alle firme sui quadri. Del resto anche le contestazioni nate in seguito circa il vero autore del quadro, provano che egli non ha che prudentemente operato, astenendosi da ogni attribuzione speciale e recisa circa la tela controversa.

Udite le ragioni di tutti, il tribunale civile di Versailles decise che la vendita era valida e non poteva annullarsi, e nominò una commissione con l'incarico di studiare se l'opera del perito Gandouin fosse stata regolare, ovvero se avesse pregiudicati gli interessi dell'attore. Questa commissione risultò composta del Direttore della Scuola di Belle Arti, di un conservatore del museo del Louvre e di un critico d'arte, ai quali fu pure dato incarico di cercare qual potesse essere il valore del quadro ove questo fosse stato messo in vendita in condizioni regolari. Circa poi l'autenticità del quadro la commisssione non fu chiamata a emettere giudizio alcuno, essendo naturale che, in mancanza di documenti certi, il suo parere, qualunque fosse stato, non avrebbe potuto avere che un valore assai relativo. Vedremo in seguito qual conclusione avrà questa vertenza.

— Un'altra contestazione artistica ha avuto il suo scioglimento davanti al tribunale delle Senna. Si trattava di un quadro rappresentante *Marat nella sua bagnarola*, che il suo possessore, sig. Terme, aveva esposto nel 1855, qualificandolo opera del celebre pittore David. La vedova del nipote dell'illustre artista pretese di possedere l'unico originale di questo quadro, e adì i tribunali perchè al sig. Terme fosse inibito di esporre la sua tela, qualificandola come originale di David. I pareri dei periti chiamati a rischiarare la questione furon varii, e il tribunale infine decise che l'unico originale era quello della vedova David, e che quello del sig. Terme non era che una copia. Gli fu dunque inibito di esporlo, venderlo o designarlo altrimenti che come copia.

Il sig. Terme si appellò da questa sentenza, e la prima Camera della Corte di Parigi gli ha dato ultimamente causa vinta, dicendo che il suo quadro non è una copia, ma una ripetizione del quadro originale, eseguita dall'autore stesso, che nella seconda tela ha introdotto modificazioni felicissime, tanto sotto il punto di vista della composizione, quanto sotto quello della esecuzione. Così i litiganti rimasero contentati, trovandosi padroni ciascuno di un originale di David.

— Continua la follia dei prezzi spropositati, che per l'andazzo invalso si attribuiscono e si pagano pei quadri di molto e anche di poco merito. Ho parlato dell'*Angelus* di Millet, e del quadro di Tourner, acquistato dal Vanderbilt per mezzo milione; dirò adesso del *1814* di Meissonnier, che li ha superati tutti, aspettando a sua volta che qualche altro furibondo acquisitore lo faccia entrare anch'esso in seconda linea.

Questo dipinto di Meissonnier rappresenta Napoleone I che pensieroso e umiliato, seguito dal suo stato maggiore, per una strada nevosa della Russia, muove i

primi passi pel doloroso sentiero della ritirata; e chiunque ne abbia vista soltanto una riproduzione per mezzo della fotografia o della incisione, non può a meno di restarne colpito e ricordarselo sempre, perchè l'opera è assolutamente quella di un genio. Meissonnier lo dipinse nel 1864, e ultimamente apparteneva al signor Delahante.

Un bel giorno si presenta al sig. Delahante un perito del quartiere dell'Opera, e di punto in bianco gli offre mezzo milione, in contanti e subito, per il *1814* da lui posseduto e del quale, si noti bene, esistono ripetizioni stupende che hanno esse pure un valore grandissimo. Il sig. Delahante, abbagliato dalla splendida offerta (e lo si sarebbe per meno) staccò il quadro dalla parete e lo consegnò al perito. Questi a sua volta gli contò un sull'altro 500,000 franchi in eccellenti biglietti della Banca di Francia, e se ne andò col suo quadro. Le poche persone, cui fu reso noto il fatto, domandavano maravigliate a se stesse a chi mai poteva esser rivenduto dal mercante un quadro che egli aveva pagato a così enorme prezzo; quando si venne a sapere che il *1814* era già stato da lui ceduto per la bagattella di 850,000 franchi, con un benefizio realizzato in poche ore di 350,000 lire! Ma è dunque un sovrano, si dirà, l'acquirente ultimo del quadro? . . . . Niente affatto! Lo ha comprato un signor Chauchard, di condizione ex-direttore dei magazzini del Louvre, il quale, fatto il conto al cinque per cento, avrà la soddisfazione di pagare, fin che vive, un pò più di 116 franchi al giorno la soddisfazione di ammirare appeso alle sue pareti, il bel quadro di Meissonnier, una tela di 75 centimetri per 49, l'unica finora che abbia raggiunto, vivente il suo autore, un prezzo così favoloso!

— Anche a Londra non si scherza circa il prezzo dei quadri. Lord Radnor ridotto a dover trar partito da tutto quanto di più prezioso possiede, ha manifestata l'intenzione di porre in vendita tutta la sua galleria, la quale possiede tre tele di valore eccezionale, cioè *Gli ambasciatori* di Holbein, l'*Ammiraglio Pulido Pareia* di Velasquez e un'opera di Moroni. Alcuni amatori stranieri, chi dice americani e chi tedeschi, han fatto offrire pei tre dipinti 50,000 lire sterline (la bagattella cioè di 1,250,000 fr.) e tale offerta ha risvegliato il pubblico amor proprio degli Inglesi i quali han temuto un momento di dover perdere quei tre capolavori, poichè non avevan somme in bilancio per potere lottare contro gli offerenti stranieri. E ciò era per loro più doloroso, in quanto che la *National Gallery* di Londra non possedeva alcun Holbein. I giornali quindi propugnarono subito la istituzione di un Sindacato fra i più facoltosi protettori dell'arte in Inghilterra per l'acquisto dei preziosi quadri e la loro conservazione all'Inghilterra. In seguito a tale agitazione artistica lo Stato ha dichiarato di concorrere alla compra dei tre capolavori per la metà della somma sopra notata: l'altra metà sarà raccolta per sottoscrizione. Così la *National Gallery* avrà i tre quadri che vivamente agogna.

— Ma non è solo col vendere un quadro che si può fare adesso un patrimonio in poche ore; basta il farlo vedere al colto pubblico. Nella cronaca precedente dissi già quanto aveva fruttato la semplice esposizione dell'*Angelus* di Millet a Nuova-York. La speculazione è parsa buona anche a un tal sig. Vandermaessen, un onesto industriale olandese, che, fattasi fare una copia dell'*Angelus*, è andato a Rouen, e l'ha messa in mostra, mediante pagamento, facendola passare per l'originale stesso, di ritorno dall'America. L'autorità pubblica peraltro non ha apprezzata troppo la trovata dell'industriale olandese, il quale s'è sentito piovere fra capo e collo una condanna a due mesi di prigione e il sequestro del quadro.

A proposito di falsità ricorderò di volo che lo spacciatore e l'esecutore dei falsi disegni di Détaille sono stati condannati respettivamente a un anno e a tre mesi di prigione, in conseguenza della frode perpetrata a danno del sig. Koning, secondo quanto esposi nella precedente mia cronaca.

— Ho già nei mesi scorsi parlato delle cause per le quali in questo anno si sono avute a Parigi anzi che una, due esposizioni artistiche, dai francesi chiamate *Salons*. Mi è impossibile in questa cronaca darne un cenno, che per quanto sommario sorpasserebbe sempre i limiti entro i quali mi conviene ristringermi; a noi italiani basti il sapere che la nazione nostra vi fu ampiamente e degnamente rappresentata dai più chiari nomi della colonia artistica italiana di Parigi, e che numerosissime sono state le ricompense accordate agli artisti, nostri connazionali: lo che, se onora grandemente il loro valore, onora non meno la cordiale ospitalità loro accordata dagli artisti francesi.

— Anche a Berna ha avuto luogo la prima esposizione nazionale svizzera di belle arti. È stata questa come una prova tentata dalla Confederazione elvetica, che sul proprio bilancio stanziò a tale uopo una sovvenzione di 100,000 franchi. Questa prima esposizione destinata a stare aperta dal 1° maggio al 16 giugno, è stata fatta nel museo di Berna. Vi sono stati esposti quattrocento lavori, dei quali una metà per lo meno pregevole assai. Una Commissione federale, composta di artisti rappresentanti di varî cantoni, sceglierà fra questi lavori quelli che crederà degni di essere acquistati dallo Stato, il quale ne arricchirà poi i pubblici musei e i palazzi governativi.

— A Londra hanno avuto parimente luogo le consuete esposizioni estive, le quali peraltro non sembra siano quest'anno riuscite molto notevoli. Ciò non toglie che vi siano comparse varie opere veramente magistrali, fra le quali una di Alma Tadema, *Frigidarium*, bellissima scena dell'antica vita romana, e due di sir Federico Leighton, cioè la *Musa tragica* e il *Bagno di Psiche*. Il sig. Salomon ha esposto una *Morte di Cleopatra*, nella quale ha dato prova della più grande abilità, sia come disegnatore, sia come coloritore; il sig. Gow si è fatto grandissimo onore con un quadro storico, *Dopo*

Waterloo, che rappresenta il ritorno in Francia degli avanzi dell'armata napoleonica e del suo capo supremo.

Tutti questi lavori, ed un altro pure bellissimo del sig. Crofts, rappresentante il *Supplizio di Carlo I*, sono stati esposti alla Accademia Reale; ma anche la *Grosvenor Gallery* e la *New-Gallery* hanno avuto tele di pregio bellissimo. Si citano fra queste il ritratto autografo del pittore Orchardson, destinato a far parte della celebre raccolta di consimili ritratti, che forma una delle più rare e preziose sezioni della Galleria degli Uffizi di Firenze.

Alla Bloomsbury Hall poi si è aperta una galleria d'arte italiana che sembra debba per l'avvenire essere aperta ogni anno. Per questa prima volta ne sostiene l'onore principalmente il nostro prof. Sciuti, che vi ha esposta una serie di quadri, fra i quali i giornali inglesi rammentano specialmente, un episodio della seconda guerra punica, *Atti e non parole*, uno dello sbarco di Sapri, la *Negazione di Dio*, *Saffo abbandonata da Faone*, e qualche altro ancora.

— I *pastellisti* han tenuto a Parigi l'annua esposizione dei loro lavori. La sua inaugurazione questa volta è stata più solenne del consueto, avendovi assistito il Presidente della Repubblica in persona, circondato da molti illustri personaggi. Tra gli espositori figurano in prima linea i sig. Besnard, Roll, Lhermitte, Machard, Tissot e altri che lungo sarebbe nominare qui tutti. Il pastello, rimasto lungamente trascurato, tende poco a poco a riprendere l'antico suo lustro, sotto le abili mani di una distinta schiera di artisti.

— Tra le esposizioni speciali parigine merita certamente di venir ricordata quella apertasi alla Scuola di belle arti sul finire del decorso aprile, la esposizione cioè delle incisioni giapponesi. Non sarebbe qui fuor di proposito dare un cenno sull'origine di quest'arte al Giappone e sui metodi coi quali viene esercitata; ma, al solito, lo spazio mi vieta di farlo e devo contentarmi di brevissimi cenni.

Dieci anni fa la incisione giapponese era, presso di noi, quasi ignorata, e se qualche cosa se ne sapeva, lo si sapeva per uno scarso numero di stampe che pochi privilegiati avevano potuto procurarsi. Alcuni appassionati collezionisti hanno di poi potuto, con ricerche dispendiose e pertinaci, giungere a portare in Europa una quantità notevole di stampe giapponesi, delle quali già fin dal 1888 si potè fare a Londra un' esposizione presso il *Burlington Fine Arts Club*. L'anno scorso se ne vide pure una bella raccolta alla Esposizione universale, nel padiglione delle arti liberali; e adesso ne è stata aperta la mostra importantissima della quale tengo parola. La incisione giapponese è praticata soltanto sul legno, e anche le incisioni in colore si ottengono mediante diverse tavole di legno, successivamente impresse e perfettamente marginate. L'esposizione di queste singolari stampe mostrerà lo svolgimento progressivo dell'arte dell'incisore nel Giappone, e riuscirà sommamente interessante e istruttiva.

— Le vendite artistiche avvenute in questo bimestre all'Hôtel Druot e alla galleria della via di Seze a Parigi sono state tante e così importanti, che mi trovo costretto, anche per queste, a scegliere le più notevoli, per tenerne parola in questa cronaca, passando le altre sotto silenzio.

Tre collezioni preziosissime sono state disperse all'incanto nelle aule di quegli empori artistici, e sono le collezioni Seillière, Piot e Rothan.

La prima era stata messa insieme dal barone Achille Seillière nella sua residenza di Mello, nel dipartimento dell' Oise, e per testamento lasciata ai suoi due figli Raimond e Franck Seillière. Quest' ultimo ha deciso di venderne la parte sua, e ne ha ritratto in complesso la bella somma di oltre un milione e mezzo di franchi. Alcuni bassorilievi della fabbrica di Luca della Robbia han raggiunto il prezzo di 11,500 e di 14,100 franchi l'uno, senza contarne altri che han trovato acquirenti a 6 e 7 mila franchi. Una coppa di maiolica della fabbrica della Fratta è stata pagata 8250 fr.; un piatto di Faenza 5100 fr.; un vaso d'Orazio Fontana 7500: un gran piatto rotondo, con la rappresentanza di una battaglia davanti a una città situata dietro un fiume, 8000 fr. e ne tralascio altri venduti a prezzi di poco minori. Fra le terre cotte francesi i prezzi più elevati sono stati raggiunti da un piatto del celebre Palissy, che è stato pagato 12,500 fr. e da due coppe dello stesso artista, portanti le cifre di Enrico II, Caterina dei Medici e Diana di Poitiers, coppe che han raggiunto il prezzo di 23,000 fr. Un medaglione smaltato, dipinto da Leonardo Limosino, e rappresentante il duca di Nevers Luigi Gonzaga, è stato pagato 97,000 fr. e 60,000 ne sono stati dati per un ritratto consimile di Caterina dei Medici dello stesso autore. Altri suoi ritratti han prodotto 32,000 e 25,000 fr. l'uno. Una scultura in basso rilievo e in marmo, attribuita a Donatello, è stata venduta 16,500 fr. e un bel gruppo allegorico di due figure, la *Virtù* che doma il *Vizio*, firmato: *Adriano Frien, 1610*, è stato pagato 66,000 fr. Non la finirei più se volessi tener nota dei capi venduti a prezzi minori, ma sempre rilevantissimi: mi basti dire che soltanto due alari italiani del decimosesto secolo han trovato acquirente per 15,000 fr. Ciò basti a dare una idea delle ricchezze di quella collezione della quale tuttavia la parte venduta rappresenta appena la metà.

La collezione Rothan, appartenuta a Gustavo Rothan, il ben noto scrittore di articoli di storia diplomatica contemporanea, era di genere affatto differente da quella sopra descritta, poichè la sua ricchezza consisteva tutta in quadri, specialmente delle scuole olandese e fiamminga. Fra le tele che han raggiunto i maggiori prezzi citerò il *Ritratto di un sindaco* di Jordaens, venduto per 58,000 franchi, la *Donna del guanto* di Frans Hals, venduta per 38,000 fr., il *Palazzo ducale* del Canaletto, venduto per 15,000 fr., la *Piazzetta* del Guardi, venduta 18,000 fr. e tralascio di altri che raggiunsero prezzi minori, ma sempre ragguardevoli. A pro-

posito del quadro di Jordaens pagato 58,000 fr. non parmi fuor di proposito, per la cronaca mia, il notare che questa tela, vero capolavoro che può andar del pari coi più mirabili ritratti di Van Dyck e di Rubens, fu comprato dal sig Rothan per 1500 fr. e glielo vendè il notissimo artista sig. Fréret, il quale a sua volta lo aveva acquistato da un rigattiere per la modica somma di fr. 10. Tra i quadri della scuola francese che facevano parte della collezione Rothan, quello che ottenne maggior prezzo fu la *Signora col parasole* di Lancret, venduto per 20,000 fr. e due tele di Francesco Boucher, la *Pittura* e la *Musica*, vendute insieme per 49,000 franchi. Il complesso della vendita ha raggiunto 1,093,090 franchi.

La collezione Piot era composta di opere dell'antichità e del Rinascimento. Eugenio Piot aveva percorso quasi tutta l'Europa per metterle insieme. La Spagna, l'Italia, l'Oriente erano stati da lui percorsi e studiati palmo a palmo, e dagli angoli più remoti di queste regioni aveva saputo scovare e far sue opere d'arte stupende. Orefici, preti, librai, rigattieri, contadini erano stati da lui resi come agenti proprî, e per mezzo loro era riuscito a conoscere ed acquistare oggetti che stavano nascosti nei granai, nelle soffitte, nelle cantine, nelle capanne, e il cui merito ignorato non li avrebbe salvati dall'obbrobrio del letamaio o del camino. Così, per parlare soltanto della nostra Italia, gli fu dato comprare a vilissimo prezzo opere stupende di Donatello, del Verrocchio, di Mino da Fiesole, e fra le altre la *Santa Elisabetta* di Raffaello, scavata nel 1857 in un granaio presso Perugia, pagata, insieme con altri oggetti, una cinquantina di lire, e adesso da lui legata al Louvre come il più importante quadro della sua raccolta.

Un bassorilievo di Andrea della Robbia, rappresentante la Madonna col Bambino, è stato comprato per 14,000 fr. dal museo di Lione, e ben 50,000 ne sono stati pagati per due angeli di bronzo portanti dei candelabri, appartenenti alla scuola fiorentina della metà del XV secolo. Un bassorilievo di Luca della Robbia è stato venduto per 17,500 fr. ed altri 50,000 ne sono stati sborsati per l'acquisto di una grande coppa veneziana in bronzo, con le armi dei Contarini, spettante al finire del XV secolo.

— Ma non le sole opere antiche trovano amatori che le acquistano a prezzo elevato: anche le moderne van del pari con esse, quando non le superano, come nei casi dei quali si è occupata questa cronaca mia. A Londra ha avuto luogo una vendita di quadri moderni nella quale le *Coste di Normandia* di Bonington sono state vendute 25,450 delle nostre lire e i *Ricordi* di F. Dicksee han raggiunto le 21,000 lire. Tre quadri di G. F. Watts, il *Cavaliere della Croce rossa*, il *Cavaliere dal cavallo bianco*, e *l'Amore e la Morte* sono stati acquistati respettivamente per 43,300, 38,050 e 34,650 lire. Due acquerelli, uno di J. Gilberti rappresentante *Riccardo II che rimette a Bolingbroke la sua corona*, e uno di J. M. W. Turner, raffigurante *Il primo battello a vapore sul Tamigi*, son stati venduti 12,600 e 11,050 delle nostre lire.

— Un'altra collezione è stata pur venduta all'Hôtel Druot sul finire dell'aprile decorso, e questa di un genere affatto particolare e curioso. Apparteneva al sig. Champfleury, ed era composta di maioliche patriottiche, vale a dire di piatti e altre stoviglie d'uso comune con rappresentanze relative ai fatti, alle usanze, ai costumi dell'epoca specialmente della rivoluzione francese, e che abbracciava uno spazio di tempo da qualche anno prima del 1789 fino al regno di Luigi Filippo. Necker, la presa della Bastiglia, la dichiarazione dei diritti dell'uomo, la festa della Federazione, Mirabeau, la morte di Luigi XVI, il Terrore, il Consolato, l'Impero, la Restaurazione, Luigi Filippo, la Carta, compariscono alla volta loro rappresentati, commentati, messi in satira sopra piatti, scodelle, vasi, stoviglie d'ogni genere, componenti una collezione copiosissima e veramente preziosa. Anche questa è andata venduta.

— Veniamo adesso al nostro paese e registriamo prima la notizia che ci perviene da Firenze del ritrovamento di una preziosa reliquia artistica consistente nel modello originale in cera e stucco di uno dei riquadri delle porte in bronzo del Duomo di Pisa state modellate sui disegni di Giovan Bologna e sotto la sua sorveglianza dagli artisti più insigni del tempo suo. Questo modello è stato trovato in Pisa e poi portato a Firenze dove attualmente si trova in possesso di un distinto amatore di oggetti d'arte. È il bozzetto del riquadro centrale della imposta sinistra della porta laterale a destra e rappresenta la *Flagellazione*. Sembra sia opera di Gregorio Pagano scolaro di Santi di Tito. È un prezioso monumento che starebbe benissimo nel Museo Nazionale di Firenze, in compagnia di bozzetti fatti per le celebri porte di S. Giovanni allogate poi a Lorenzo Ghiberti.

— Il municipio di Bologna ha aperto il concorso al premio Curlandese, destinato quest'anno, per ragione di turno, a un'opera di pittura.

Essendo andati deserti i precedenti due concorsi di pittura, negli anni 1884 e 1887, il premio quest'anno vien portato a L. 3000. Il soggetto dato ai concorrenti è *Un episodio della spedizione dei Mille*. La grandezza del quadro deve esser tale che la misura dei due suoi lati deve raggiungere 3 metri lineari. Il tempo utile per la presentazione del lavoro scade col 30 Dicembre venturo, e l'invio deve farsene alla Segreteria della Accademia di belle Arti in Bologna, non più tardi delle 3 pomeridiane del giorno accennato.

— Qui in Roma, la Commissione governativa direttrice dei lavori del Policlinico ha aperto il concorso per due bassorilievi in pietra, di forma triangolare destinati ad ornare i prospetti degli edifici per le Cliniche medica e chirurgica. Quello destinato alla Clinica medica deve rappresentare Giov. Battista Morgagni che insegna ai suoi discepoli la ricerca della sede e della causa delle malattie: l'altro, per la Clinica chirurgica, rap-

presenterà Lister in atto di dimostrare il suo sistema di medicatura. Al concorso potranno prender parte tutti gli artisti italiani che si sentiranno disposti a stabilire il loro domicilio a Roma durante la esecuzione dell'opera. A questa sono assegnate 15,000 lire.

— Il famoso cannone di S. Paolo, passato in proverbio, e spettante al Museo nazionale di Firenze, ha ricevuto in questi giorni un compagno. È questo un pezzo d'artiglieria mediceo, proveniente da Tunisi, e destinato ad esser fuso come bronzo inutile. Il Governo nostro, consideratone il valore storico, ne ha fatto acquisto pel Museo suddetto. Fu chiamato *falcone*, venne gettato dal celebre fonditore Cosimo Cenni in Firenze, ed è notevolissimo per il ricordo che contiene della scoperta fatta da Galileo, nel 1610, dei satelliti di Giove. Nel finimento della culatta porta in bassorilievo una stella grande attorniata da quattro stelle minori; e nel corpo porta l'arme dei Medici e la Croce di S. Stefano.

— L'architetto Del Moro e l'ingegnere Bardi, come rappresentanti, il primo del Commissariato di Belle Arti, e il secondo dell'Ufficio tecnico municipale, hanno intrapreso una visita accurata di tutti i monumenti affidati alla custodia del Comune di Firenze, per vedere in quali condizioni si trovino e di quali restauri abbisognino. Per prima cosa han visitato S. Maria Novella e hanno proposto molti lavori riconosciuti necessari per la conservazione di quella celebre chiesa.

— Lo stesso architetto Del Moro ha fatto un progetto bellissimo per la ricostituzione delle celebri cantorie di Luca della Robbia appartenenti già a S. Maria del Fiore, ma giacenti ora, smontate, da circa due secoli. La loro ricostruzione sarà un fatto importantissimo per la storia dell'arte e riuscirà di grande vantaggio agli artisti che potranno finalmente studiarle. Destinate ad accoglierle è il nuovo museo che sta disponendo nei suoi locali l'Opera del Duomo di Firenze, per riunirvi tutti gli oggetti d'arte appartenenti al Duomo stesso, e che ora giacciono dispersi o disordinati in vari locali.

Oltre le cantorie suddette, si raccoglierà in quel Museo il dorsale o altare d'argento che ogni anno si espone in S. Giovanni, ed è maravigliosa opera d'oreficeria fiorentina del quattrocento, alla quale collaborarono artisti come il Ghiberti, il Pollaiuolo, il Cennini ed altri sommi maestri. Vi saran pure tutti i disegni della facciata antichi e moderni, fino a quello ultimamente eseguito. Vi saranno i modelli della Cupola famosa, compreso quello eseguito dal Brunelleschi; e poi reliquiarî, smalti, nielli, dipinti in tavola e in tela del XIII, XIV e XV secolo; mosaici, busti, tarsie, statue, frammenti architettonici, e altri oggetti d'arte pregevolissimi, tra i quali una trentina di libri corali adorni di miniature stupende. Sarà insomma un nuovo pregevolissimo Museo di speciale importanza che andrà a prendere onorifico posto fra i tanti che arricchiscono la capitale toscana.

— Il Giurì della *Promotrice di Belle Arti* in Napoli ha assegnato il premio municipale di L. 4000 per la pittura al prof. Salvatore Postiglione, per uno stupendo suo ritratto esposto nella Mostra della Promotrice suddetta, insieme con una stupenda *Erodiade*, che ritrae alquanto della maniera dell'Allori. L'altro premio, parimente di L. 4000, destinato per le opere di scultura, non venne aggiudicato ad alcuno, poichè niuno dei lavori esposti dai concorrenti parve meritevole di tale ricompensa.

— Il museo Britannico, non nuovo a questi abbagli, ha da non molto tempo acquistato, come di antica fattura, un bellissimo busto di porfido rappresentante *Augusto giovane*. Ora la paternità di quest'opera d'arte è stata pubblicamente reclamata dal sig. Serafino Granchielli, il quale dice di aver eseguito quel busto per commissione datagliene, lavorandoci intorno per sei mesi, con un compenso non maggiore di mille lire, e rimanendo del tutto estraneo alla vendita che di quel busto fu fatta al Museo Britannico. Al quale non parrà forse superfluo il consigliare per l'avvenire una maggiore oculatezza negli acquisti che va continuamente facendo.

— Il tempio di S. Francesco in Siena si è arricchito di un nuovo e stupendo lavoro del cav. Cesare Maccari, eseguito per commissione della nobile signora Anna vedova Saracini, nella sua cappella gentilizia in detta chiesa. Il soggetto di questa pittura bellissima è *Vestire gli ignudi;* e rappresenta la Madonna ancor fanciulla che, accompagnata da S. Anna sua madre, porge una veste ad un povero vecchio. Sicurezza di tocco e purità di disegno assegnano a questa opera del Maccari un posto ben distinto tra le pitture eseguite dai più valenti artisti dell'epoca nostra.

— Chiuderò questa prima parte della mia cronaca col registrare due dolorose perdite che l'arte ha sofferte ultimamente, una in Francia, ed una in Italia.

A Parigi è morto il sig. Roberto Fleury, membro dell'Istituto, antico direttore dell'Accademia francese a villa Medici qui in Roma, decano dei pittori francesi, ritenuto come il capo della scuola romantica che pure ebbe i suoi pregi e i suoi giorni di voga e di gloria.

Roberto Fleury era nato a Colonia, che faceva parte allora del Dipartimento della Roer, il dì 8 agosto 1797, ed aveva studiato a Parigi sotto Girodet, Gros e Orazio Vernet. Tra i molti e ben noti suoi lavori si citano specialmente *Il Tasso a S. Onofrio*, una *Scena della notte di S. Bartolomeo*, che si trova al Museo di Lussemburgo, *Gli ultimi momenti di Montaigne*, l'*Ingresso di Clodoveo a Tours*, che figura nel museo di Versailles, ed altri che sarebbe troppo lungo il ricordare. Questi lavori fruttarono al loro autore molti premî alle diverse esposizioni nelle quali figurarono, e gli valsero l'onore di dirigere prima la Scuola di Belle Arti a Parigi e poi, come ho già detto, l'Accademia francese a Roma. La sua morte, avvenuta nei primi giorni del maggio decorso, è stata da tutti vivamente rimpianta.

Pochi giorni dopo e precisamente il 13 del mese stesso, è morto a Torino lo scultore Giuseppe Dini,

padre di Dario Dini, scultore anch'esso di belle speranze, disgraziatamente morto egli pure da poco.

Questa perdita sembra sia stata non ultima causa della fine del desolato Giuseppe Dini, uomo di cuore eccellente, carissimo a quanti ebbero la fortuna di conoscerlo e di avvicinarlo. Come artista egli si rese illustre per molte opere di gran pregio, fra le quali, oltre il suo capolavoro *La strage degli Innocenti* che è a Londra, ricorderò l'*Epaminonda morente* e i monumenti di Brignon a Pinerolo, di Barbaroux a Cuneo, di Cavour a Novara, tutti eseguiti secondo i dettami dell'arte classica cui sempre si attenne l'egregio artista defunto.

— — —

Con l'ultimo giorno del mese di Giugno rimasero chiusi i due *Salons* che Parigi ha potuto ammirare quest'anno, in grazia della scissura artistica avvenuta, e della quale ho tenuto più volte discorso in questa cronaca mia. Il prodotto degl'ingressi a pagamento fu, per il *Salon* consueto dei Campi Elisi, di L. 240,000, e pel nuovo *Salon* del campo di Marte, di 170,000, comprese L. 13,000, prodotto della vendita dei cataloghi. In media l'antico *Salon* incassava dai 300 ai 320 mila franchi l'anno, e v'ha taluno che attribuisce all'apertura dell'altro *Salon* questa vistosa diminuzione d'incasso. Ma i più son concordi nel ritenere che la diminuzione stessa sia da attribuirsi al grande concorso di forestieri in Parigi nell'anno passato, il quale ha avuto per naturale conseguenza una loro minore affluenza nell'anno corrente. Comunque siasi, le cifre sono abbastanza ragguardevoli e non credo che noi arriveremmo a raggiungerle, quand'anche avessimo, come in Francia, una unica esposizione d'arte annua nella capitale del Regno.

— A Cherbourg il pubblico si è commosso, ed è stato parecchi giorni agitato, a causa della sparizione improvvisa da quel museo di una piccola tavola di Clouet, rappresentante il ritratto di una donna. Questo quadretto era stato mandato, con altri, a restaurarsi a Parigi; ma l'artista incaricato del lavoro non lo aveva ricevuto. Il quadretto era stato involato, pare, nell'atto stesso dell'apertura della cassa che conteneva tutte le pitture mandate al restauro. Nessuno si avvide del furto che è stato perpetrato sul finire del decorso anno; ed è stato soltanto adesso, in seguito di una visita fatta al museo di Cherbourg dal sig. Freret, addetto al Louvre, che la sparizione del quadro è stata constatata. Per buona sorte il sig. Freret stesso è riuscito a trovarlo presso un mercante di quadri a Parigi, il quale glielo ha consegnato immediatamente, tanto che adesso quell'opera d'arte è tornata in sicuro.

Ma il fatto ha bastato a constatare che non è da noi soltanto che le cose spesse volte si fanno proprio a casaccio. Un museo che fa viaggiare i suoi quadri per farli restaurare, invece di chiamare il restauratore fra le sue mura, è già abbastanza riprovevole; ma ciò non basta. Il quadro era segnato nella nota di spedizione, e nessuno si diede cura di avvertire lo speditore che all'apertura della cassa il quadro era stato riscontrato mancante: si pensò piuttosto che un operaio, inchiodando la cassa, lo avesse spezzato; e avvistosi del mal fatto ne avesse gettati i frammenti per non esser scoperto; e ciò si desunse dal vedere all'apertura della cassa che una gran quantità di chiodi era penetrata molto addentro nell'interno della cassa medesima. Vedasi con qual cura si era fatta una spedizione di quadri, tra i quali si trovavano dipinti di merito non comune!

— Narrate le avventure del Clouet di Cherbourg, dobbiamo seguitare il racconto di quelle dell'ormai celebre *Rembrandt del Pecq*. L'attual suo proprietario, ritenendosi messo ormai fuor di causa dalla sentenza del tribunale civile di Versailles, che dichiarò valida e regolare la vendita, ha trasportato a Londra il suo quadro, con animo di esitarlo. Ma l'erede dell'antica proprietaria del quadro stesso, basandosi sul fatto che la detta sentenza trovasi sotto appello, e che la questione per conseguenza non può dirsi definitivamente decisa, ha fatto sequestrare il quadro in mano all'attuale suo proprietario, il quale potrà anche venderlo, volendo; ma col patto che l'acquirente si obblighi a mostrarlo ai periti del tribunale, nel caso che la sentenza sia confermata, e che si debba per conseguenza procedere a una perizia per la determinazione del valore venale del quadro medesimo.

— A Ferney ha avuto luogo la inaugurazione della statua di Voltaire, alla presenza dei rappresentanti del governo di Ginevra e con l'intervento del Presidente del Senato di Francia, del Prefetto dell'Ain, di varî senatori, deputati ed altri notevoli personaggi. L'autore della statua Sig. Lembert ha ricevuto la croce della Legione d'onore, e al *maire* di Ferney e all'architetto che ha disegnato e costruito il piedistallo del monumento, sono state date le palme accademiche, distinzione ambita in Francia al pari delle insegne cavalleresche, tanto agognate e ostentate in quel repubblicano paese.

— Al Pantheon di Parigi sono stati messi al posto, per prova, i modelli dei due monumenti di Victor Hugo e di Mirabeau, eseguiti in tela e cartone e montati sopra scheletri di legno. La composizione del monumento di Victor Hugo, che ha preso posto nell'antica cappella della Madonna (strana vicenda dei casi!) è abbastanza originale. Sopra un fondo di scogli scavati dall'azione continua delle onde, e rappresentanti l'isola di Guernesey, si vedono staccarsi le figure come fantastiche apparizioni. Il poeta siede sulla sponda presso le schiume del mare; appoggia il gomito a uno scoglio, e sta immerso in una eterea visione. Tre voci, rappresentate da tre donne nude, gli rivolgono la parola. Quella di mezzo, sdegnosa, severa, simbolizza la musa dei *Châtiments*: quella a destra, ridente, voluttuosa, provocante, rappresenta la musa delle *Orientales*: la terza finalmente ricorda la poesia: *Toute la Lyre*. La freschezza, lo splendore di queste donne, giovani e nude, fa un bel contrasto con l'asprezza degli scogli

e col severo e sobrio vestito del poeta. Ma chiunque le veda non potrà a meno di domandar loro notizie della lor sorella maggiore, la musa di *Notre Dame de Paris*, dei *Miserables* e di tanti e tanti altri capolavori d'Hugo, dei quali pare che lo scultore siasi affatto dimenticato.

Il monumento di Mirabeau è nell'antica cappella di Santa Genovieffa. Il grande oratore è rappresentato in atto di arringare dalla tribuna. Giganteggia dietro di lui una grande figura che personifica la *Eloquenza* e che lo inspira. Tre altre figure sedute completano il monumento. Quella in faccia, vestita sontuosamente, e che tiene una corona regia posata sopra un cuscino, è la *Monarchia*, ed è in atto di persona stupita e conturbata per le parole che ode scendere dalla tribuna, nella quale tuona Mirabeau. Quella a destra giovanissima e quasi nuda, rivolta verso la tribuna, sta in atto di compiacente attenzione e si mostra pronta a dar fiato alle trombe della Fama per far suonare sul mondo i suoi liberi accenti. È la *Libertà*. L'ultima a sinistra, con uno stilo in mano e un volume sulle ginocchia, sta in atto di registrare e tramandare ai posteri le parole di Mirabeau. È la *Storia*. Tutte queste figure, aggruppate con arte, formano bellissimo insieme.

Il monumento di Mirabeau, opera del sig. Injalbert, è stato accettato ad unanimità dalla Commissione di belle arti, e sarà eseguito secondo il modello; ma quello di Victor Hugo, modellato dal sig. Rodin, è stato accettato solo *ad corrigendum*, perchè non è sembrato ben proporzionato con lo spazio che deve occupare, e troppo piccolo. Lo scultore ha già ricominciato il lavoro per rifarlo più monumentale e più grande.

— Non lasceremo la Francia artistica senza far menzione di una dolorosa perdita che ultimamente ha fatto nella persona dello scultore Gautherin, morto quasi all'improvviso di congestione cerebrale, a soli quarantanove anni d'età.

Giovanni Gautherin è l'autore di molti lavori importantissimi, che gli valsero numerosi premi alle esposizioni alle quali prese parte, la croce della Legione d'onore nel 1878, e la medaglia d'oro alla Esposizione universale dell'anno decorso. Fra le sue opere tengono il primato la *Clotilde di Surville*, il *Paradiso perduto*, il *Diderot*, ed altre magistrali sculture che assicureranno dall'obblio il nome del valentissimo artista.

— Una bella collezione di cinquantatrè quadri, già spettante al Sig. Crabbe, distintissimo e ricco amante delle arti, è stata ultimamente venduta all'incanto, e ha prodotto la bella cifra di 1,589,900 franchi; una media cioè di 30,000 franchi per quadro. Ciò basti a indicare quanto preziosa, e con quanta intelligenza messa insieme, fosse questa raccolta. I più alti prezzi sono stati raggiunti da un quadro dipinto da Meissonnier nel 1883, *La Guida; armata del Reno e della Mosella*, venduto per Fr. 177,000; e da una *Sacra Famiglia* di Rubens, venduta per Fr. 160,000. Vengono quindi la *Vacca bianca* di Troyon (85,000 fr.) il *Ritratto di M.ma di Flesselles* di Nattier (75,000 fr.); e la *Partenza pel mercato*, di Troyon (65,000 fr.).

— Se è doloroso il veder disperse, dopo la morte dei loro raccoglitori, gallerie tanto preziose, è pur grato l'apprendere che taluni ve ne hanno i quali sanno in vita prendere tutte le necessarie precauzioni affinchè l'opera loro non sia disfatta nell'avvenire. Nel numero di questi previdenti è da comprendersi sir Riccardo Wallace, possessore di una galleria preziosissima, cominciata a mettersi insieme dalla sua famiglia, e da lui poi continuamente aumentata con l'acquisto dei più notevoli quadri, fatto alle più grandi vendite del secolo, come quella di S. Donato presso Firenze, del cardinal Fesch, Pomersferden, Pourtalès, de Morny ecc. Sir Riccardo Wallace, stando a recenti informazioni, ha già disposto con atto di ultima volontà che la galleria stessa debba dopo la sua morte esser dagli eredi suoi conservata intera e disposta come egli l'avrà lasciata.

— Il 2 di luglio, con intervento del Reggente, dei Principi Reali, e dei Grandi dello Stato, si aprì a Monaco di Baviera l'annua esposizione di belle arti, in mezzo a un concorso straordinario del pubblico.

L'Italia nostra era in quella mostra degnamente rappresentata da un complesso di pitture notevolissimo. Le opere di scultura invece non erano molte nè molto importanti. Ammontavano a più di 200 le opere d'arte esposte da italiani, e fra le più ragguardevoli figuravano un bellissimo quadro del De Stefani di Venezia, *Il tramonto del sole*, stato comprato dal Reggente, e diverse opere del Bazzaro, del Belleri, del Ciardi, del Lancerotto, di Luigi Nono, di Gaetano Clerici, del De Biaggi e d'altri. Fu venduto del De Biaggi un bel busto in bronzo, e il Reggente fece pure acquisto, per la sua galleria privata di un altro bel quadro rappresentante *una donna italiana*, dipinto secondo le vere tradizioni dell'arte classica, dal Sig. Tito Conti di Firenze.

Le opere esposte a Monaco sono state quasi duemila, con assoluta maggioranza dei lavori di pittura, che han raggiunto la cifra di 1500, circa. Il Giurì, anche in quest'anno, ha dato la preferenza ai lavori *dell'avvenire* (perchè attualmente la musica, la poesia, la pittura, la scultura, si fa tutto per l'avvenire) e così ha accettato pure delle opere assai mediocri e poco degne di questo onore.

— Anche all'Esposizione di Edimburgo la Sezione italiana si è mostrata degna delle tradizioni splendide del nostro paese. La Sezione composta di quattro sale oltre le opere d'arte, contiene anche un numero rilevante di prodotti industriali che fanno grandissimo onore alla nostra nazione, e sono prova dei progressi che ha fatti in questi ultimi anni. Ma questa cronaca non può occuparsene, richiamata com'è nel campo dell'arte.

Nel centro della terza sala campeggia il busto di Umberto I, e gli fanno bella corona intorno, le statue

dell'Andreoni di Roma, le terrecotte artistiche del Serrano, le statue in legno del Toso e del Guetta di Venezia, e diversi busti e statue in marmo e in bronzo degli artisti milanesi Argenti, Astorri, Branca, Corbetta, Lombardi ed altri e del fiorentino Antonio Frilli.

Le sculture in legno del Besarel di Venezia, le statue del Lapini di Firenze, le ceramiche e i bronzi artistici dei Cacciapuoti, dei Tadolini, del De Angelis: le pitture di Bottero. Gradi, Todeschini, Nono, Berti, Roi, Zanetti ed altri, completano l'insieme di questa mostra italiana che nella capitale della Scozia rappresenta così degnamente le forze vive artistiche del nostro paese.

— Anche la piccola città Svizzera d'Yverdon, nel cantone di Vaud, ha inalzato il suo monumento a Enrico Pestalozzi, che ebbe quivi i natali, e che divenne celebre come grande educatore e insegnante. A tale avvenimento non è rimasta estranea la nostra scuola comunale, che appunto porta il nome di Pestalozzi, il direttor della quale, cav. F. Di Donato, ha inviato al Comitato di quel monumento un bel telegramma di omaggio e di saluto.

— Il monumento di Pestalozzi, che ha figurato già molto onorevolmente alla ultima esposizione universale di Parigi, è opera dello scultore svizzero Carlo Adolfo Lanz, lo stesso che ha inalzato a Ginevra la bella statua equestre del generale Dufour. Il Pestalozzi è rappresentato in piedi in atto di spiegare con un sorriso di benevolenza a due fanciulli di diverso sesso che gli stanno vicini la necessità dello studio e del lavoro per chiunque voglia onestamente vivere al mondo. L'aria di bonarietà che spira dall'aspetto del celebre educatore, la grazia infantile della bambina che si aggrappa alla sua gamba destra, guardandolo in viso, la posa naturalissima del fanciullo più grandicello che, tenendo aperto un libro, pende dal labbro del maestro, formano un insieme così vero, così grato all'occhio e così artisticamente ben disposto che non si può fare a meno di riconoscere nel suo autore un artista di eccezionale valore.

— A Modena si è inaugurato il monumento a Vittorio Emanuele, inalzato nella piazza Garibaldi, e che si deve al distinto artista prof. Giuseppe Gibellini modenese. La inaugurazione si è compiuta con tutta la solennità consueta di simili cerimonie, alla presenza di Re Umberto e del Principe di Napoli, i quali ebbero per l'egregio autore del monumento cortesi e meritate parole di lode.

— Qui in Roma ha avuto luogo il secondo concorso pel monumento da erigersi a Goffredo Mameli. Il Giurì destinato a giudicare delle opere presentate, ha scelto per la esecuzione del lavoro il bozzetto del Sig. Luciano Campisi. Ha dichiarato secondo, per ordine di merito, il bozzetto del Sig. Francesco Fasce, al quale è stato assegnato il premio di L. 500. E il pubblico è stato ammesso per una settimana a vedere nell'Aula Consiliare del Palazzo Senatorio in Campidoglio i bozzetti, e a prender cognizione degli atti, delle relazioni e delle deliberazioni del Giurì. Il bozzetto del signor Campisi componesi di un'ara sostenente un modesto feretro, sul quale riposa la salma di Goffredo Mameli nella serena quiete del giusto. Il panno di una bandiera copre a metà l'estinto soldato-poeta. Ai lati dell'ara stanno scolpite una spada e una lira. Come si vede il monumento è semplicissimo; ma è appunto questa semplicità che lo rende pregevole sopra tutti gli altri. Infatti nessuna osservazione, ch' io sappia, si è elevata contro la opportunità della scelta del bozzetto vincitore, o circa la regolarità dell'operato del Giurì. Lo che del resto trovasi naturalissimo, quando si abbian presenti la competenza e la onorabilità dei personaggi dei quali il Giurì era stato composto.

C. Galeazzi

Aprile - Luglio 1890.

N.B. La cronaca precedente venne per errore indicata come appartenente al bimestre *Marzo-Aprile*, mentre apparteneva invece al bimestre *Febbraio-Marzo*.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

IL MUSEO BORROMEO IN MILANO[1]



E IN FATTO di nuove istituzioni artistiche Napoli può vantare il Museo Filangieri, Brescia la Pinacoteca Martinengo, Genova la Raccolta Galliera, delle quali già si è occupato l'*Archivio Storico dell'Arte*, in Milano da qualche tempo un' antica illustre famiglia volle rendere accessibili al pubblico i tesori artistici de' quali è posseditrice, deliberando che in due giorni della settimana, (il martedì e il venerdì nelle ore pomeridiane) possano essere visitati dagli amatori. È una conferma all'atto di principesca liberalità, mercè il quale già da anni è concessa al pubblico l'entrata alle celebrate Isole del Lago Maggiore che dalla famiglia stessa prendono il nome, e dove le attrattive dell'arte vanno a gara con quelle della natura.

Quanto alla raccolta che intendiamo di prendere in esame qui, vuolsi notare in primo luogo che la costituzione e la conservazione della medesima è dovuta essenzialmente alla munificenza del Conte Giberto Borromeo di venerata memoria. Gli eredi suoi la vollero conservata nelle sale dove egli soleva abitare, ed è là, nell'antico palazzo, al quale si accede per un portone marmoreo ad arco acuto, monumento caratteristico del principio del XV secolo che stanno tuttodì riuniti in quattro ambienti gli oggetti del Museo. Già lo scalone che mette al piano nobile ne porge alcuni degni di attenzione: in ispecie due medaglioni in marmo infissi nel muro, di puro sapore quattrocentistico, con due ritratti in profilo che dovettero ornare dapprima qualche loggiato o portone. Nell'una si riconoscono i lineamenti ben noti di quel Lodovico il Moro, altrettanto caratteristico nelle sue esteriori fattezze quanto scellerato d'indole; nell'altra una fisionomia di un signorotto dal piglio prepotente, che non dovrebbe essere difficile di determinare col confronto delle medaglie e di altri ritratti.

L'indicazione di *Pinacoteca Borromeo* che leggesi sopra la porta d'ingresso alla raccolta, a dir vero non corrisponde appieno a quanto vi è contenuto, dappoichè per quanto si verifichi che la maggior parte di quegli ambienti venga occupata dalla copiosa collezione di quadri, pure vi stanno raccolti molti altri svariati oggetti di valore storico ed artistico. È per questo che la qualifica di Museo, come più adeguata al caso, fu da noi adottata. In fatto di opere d'arte la parte più scelta del medesimo, consiste in buon numero di creazioni prelibate di scuola lombarda, non solo nel dominio della pittura ma anche in quello della scultura. A queste poi si uniscono parecchi

[1] Le riproduzioni fotografiche, da alcune delle quali sono tratte le unite zincotipie, furono eseguite con lastre isocromatiche dalla nota ditta C. Marcozzi di Milano. Così per cortese condiscendenza della famiglia Borromeo è data agli amatori la soddisfazione di procurarsi dei grati ricordi di un numero scelto di opere preziose.

altri capi preziosi di altre scuole, nè vi fanno difetto i disegni, le stampe, le miniature, i bronzi e via dicendo. In fine fanno parte della raccolta molti autografi ed altri ricordi personali di uomini illustri.

Trattandosi di una collezione privata, formata in un tempo nel quale il giudizio critico non era sviluppato quanto oggidì, non è da meravigliarsi ch'essa non si presenti inappuntabile in tutte le sue parti. Gli oggetti vi sono variamente distribuiti in quattro ambienti, che si potrebbero quasi definire ciascuno in modo proprio, chiamando il primo la sala *delle reminiscenze*, il secondo *delle varietà*, il terzo *dei capolavori*, il quarto *dei cimelii*.

Prima sala.

Serve in certa guisa di anticamera, ed ha le pareti ricoperte di quadri nei quali si ravvisano parecchie copie più o meno vecchie di dipinti celebrati del Luini e di Gaudenzio Ferrari, di Paolo Veronese, di Agostino Caracci e di altri: cose da non fermare gran fatto l'attenzione dell'amatore là dove lo aspettano degli squisiti originali. Più interessante invece è una piccola tela senza cornice, benchè pel modo come è dipinta parimenti non si qualifichi se non per copia antica da un autore raro a trovarsi al giorno d'oggi, l'antico ferrarese Ercole Roberti, di cui già si è fatto parola ripetutamente nell'*Archivio Storico dell'Arte*.

È notevole un quadretto in forma di predella, che contiene una composizione animata di un combattimento di donne e d'uomini parte a piedi e parte a cavallo davanti ad un paese roccioso. Allude manifestamente a qualche fatto di storia antica la di cui interpretazione vorrei raccomandare alla erudizione degli archeologici. Che si tratti delle Amazoni non pare, poichè le combattenti vi sono rappresentate tutte come donne scarne ed attempate. Una di esse vedesi all'estremità destra, raccolta cadavere sulle ginocchia di una compagna inturbantata, la testa e le gambe penzoloni dai due lati, in modo analogo a quanto si scorge nella composizione di Ercole, rappresentante il Cristo morto in grembo alla Vergine, che appartiene ora alla pubblica Raccolta di Liverpool e originariamente andava unita a due tavole spettanti alla Galleria di Dresda.[1] Il quadretto di casa Borromeo sotto il n. 50 della prima sala viene classificato per opera della «Scuola di Squarcione»; attribuzione resa plausibile dal nesso che corre strettissimo fra l'antica scuola di Ferrara e quella di Padova.

Fra i dipinti originali appartenenti ad altri tempi e ad altro genere vuolsi rammentare una tela dalle larghe ed eleganti linee, del milanese Giulio Cesare Procaccini, il quale vi ritrasse una Madonna circondata da angeli, in atto di decorare con una collana una Santa. La facile speditezza del pennello crediamo vi apparirebbe maggiormente ove fosse sottoposta ad una opportuna ripulitura. Buone tele sono pure nel loro genere le due colle figure di eremiti in pittoreschi paesaggi, di quell'Alessandro Magnasco detto il Lissandrino che suol essere confuso talvolta nelle sue opere con Salvator Rosa.[2]

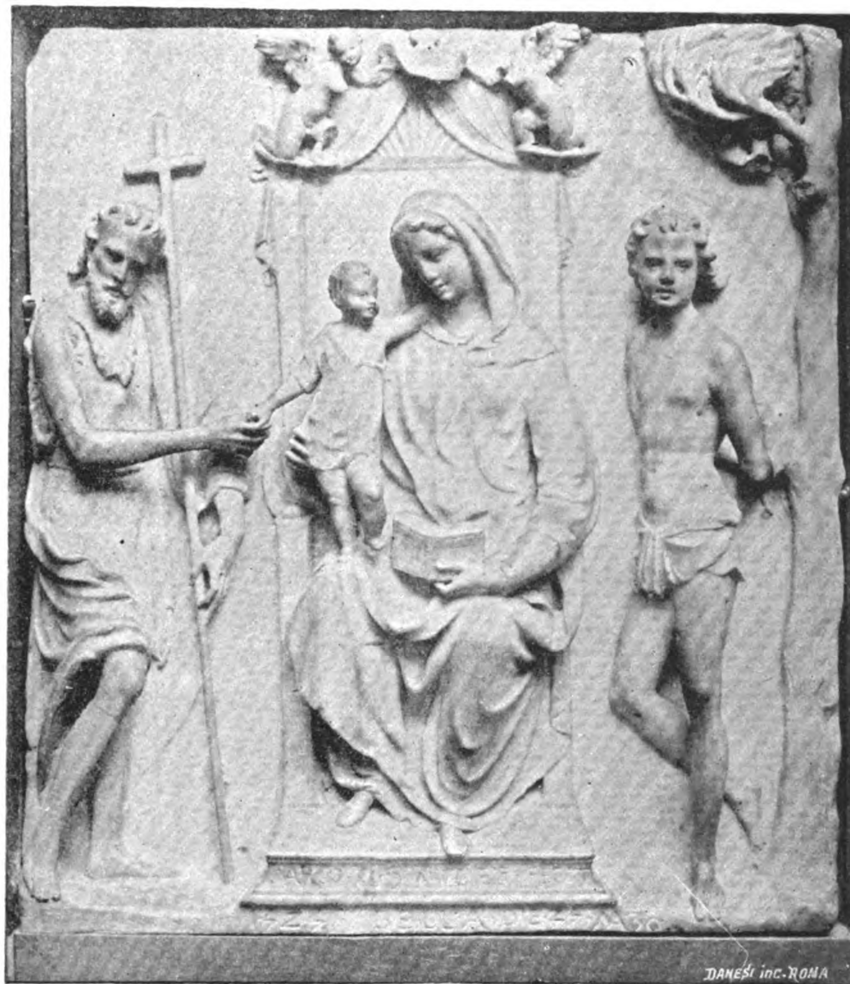
Dell'epoca dei puristi non vi sarebbe da notare se non una tavoletta di un san Girolamo penitente, inginocchiato davanti il Crocifisso entro un minuto paese dal cielo rosseggiante, con certe scogliere a sporgenze fantastiche ed ardite quanto mai. Da un canto un piccolo cartellino un poco alterato forse nel suo stato attuale, ma che parmi in ultima analisi non sia da interpretare altrimenti se non per *B. Cotignola*, ossia Bernardino Zaganelli detto il Cotignola dalla sua patria in Romagna. Pittore accurato ma non molto elevato, di cui vedesi una pala nella Pinacoteca di Brera, fatta in compagnia del fratello Francesco, nella quale pare siasi ispirato agli esempi del Costa e del Rondinello.

Di maggior merito sono tre pezzi di scultura posti sopra un tavolo nella medesima sala. Chi è egli codesto Marco di S. Michele che ci si affaccia in un quadrato marmoreo ad alto rilievo

[1] Che Ercole anche in antico godesse fama di buon artista risulta anche da altre copie da opere sue. Tali la grande tela con una parte di scena della Crocifissione presso il Dott. Richter a Firenze, una predella colla Storia di Melchisedecco presso il Principe Chigi, una Raccolta della manna a Dresda, dall'originale della Galleria Nazionale di Londra ecc. senza contare alcuni disegni che ci accadde di vedere in diversi Musei.

[2] Meriterebbero a dir vero di essere messe a riscontro una dell'altra e non disgiunte come sono ora, dappoichè si corrispondono per genere e per grandezza.

colla Vergine e il Putto fra i santi G. Batt. e Sebastiano? Dolce e grazioso nella espressione e nei motivi delle pieghe, le forme eccessivamente lunghe ci richiamerebbero alla mente il noto milanese Agostino Busti detto il Bambaja, se non altro per certa affinità di stile. Per un altro verso saremmo tentati a pensare ad un autore veneto, non tanto pel nome di Marco, quanto perchè nella indicazione della data *1525* (e non 1424 come potrebbe apparire a prima vista) *bella die 25 Mazo*, quest'ultima parola corrisponderebbe in dialetto veneziano alla parola Maggio in italiano. In fine non ci rimane di bel nuovo se non di rimettere agli eruditi la determinazione della provenienza dell'amabile scultore.



MADONNA COI SS. GIOVANNI E SEBASTIANO
(Marco da S. Michele)

Portano una impronta spiccatamente lombarda di certo le due figure funebri di pieno rilievo rappresentanti due putti, che tengono una fiaccola rovesciata e stanno appoggiati ciascuno col gomito destro sopra un teschio. Non sono forse creature affatto somiglianti a quelle dei putti che vediamo nei disegni e nei dipinti di Cesare da Sesto e di Andrea Solari? In ispecie con quest'ultimo l'affinità è tanta da farci argomentare che l'autore delle sculture possa essere il fratello Cristoforo, detto il Gobbo. Si veda nella sagrestia meridionale del duomo di Milano una figura marmorea di N. S. legato alla colonna, segnata del suo nome e non si vorrà negare che vi si rivelano sensibilmente le sue attinenze col fratello pittore. Nei putti di casa Borromeo il taglio dei visi e il modo di trattare le tondeggianti membra infantili trovano riscontro palese in quelli dipinti dal suindicato pittore.

Seconda sala.

Non solo i quattro lati ma anche alcuni tramezzi vi si veggono rivestiti di quadri d'ogni genere e d'ogni scuola. A questi si aggiungono oggetti svariati di antichità. Se l'amatore difficilmente potrà trovare che la quantità vi compensi la qualità, pure non deve passar oltre senza



BENEDIZIONE DI FRANCESCO I
(scultura lombarda del sec. XVI)

convenire che ben parecchi capi nel gran numero hanno un reale valore artistico relativamente al genere cui appartengono.

Seguitando colle sculture, quella ch'è più degna di attirare la contemplazione d'ogni buongustaio il più raffinato si è un altro rilievo di marmo, dove sopra un fondo di color turchino cosparso di stelle dorate si stacca un'austera e nobile mezza figura di Madonna che tiene sopra un parapetto il Bambino Gesù in atto di benedire un devoto che sorge dalla spalla in su a mani giunte. È probabilmente il committente dell'opera, ed osservandone bene i tratti non esitiamo a confermare l'opinione che vi siano effigiate le sembianze note di Francesco I di Francia, vestito di maglia di ferro e coronato il capo da un leggero cerchio accennante ad una corona ornata di gigli. Se

alcuno volesse vedervi l'espressione di un omaggio del Re cavalleresco alla Vergine in occasione del suo ingresso in Milano dopo la vittoria riportata a Marignano nel 1515 potrebbe facilmente aver colto nel segno. L'autore è ignoto, ma secondo ogni verosimiglianza va ricercato nella valorosa schiera degli scultori lombardi operanti nei primi decennii del Cinquecento.

Voltandoci dal lato opposto presso un piccolo tramezzo ci sentiamo attirati da altri due graziosi capi di scultura. L'uno è una testina di Minerva con un bell'elmo squisitamente ornato a bassorilievo. Vi è nell'insieme un sapore classico che sa di antico greco o romano, in ispecie nelle forme della diva. Tuttavia saremmo piuttosto inclinati a credere che si tratti di un lavoro d'imitazione dall'antico, eseguito nei bei tempi del nostro Rinascimento, e lo deduciamo massime dal modo molle e tondeggiante con cui vediamo eseguite certe figure sull'elmo.

Gli fa riscontro una testa di puttino di una mirabile ingenuità; una di quelle per l'appunto che in



RITRATTO DI CAMILLO TRIVULZIO
(Bernardino de' Conti ?)

altri tempi si solevano attribuire senz'altro a Donatello, ma per le quali la critica moderna ha trovato altri nomi, corrispondenti ad una fase dell'arte più raffinata e più matura. Si confronti infatti, anche mediante la fotografia, il delizioso bustino della raccolta Borromeo con uno di quelli della chiesa dei Vanchettoni a Firenze ed altri simili in diversi Musei e non si troverà fuori di luogo l'ammettere che se quelli vanno giustamente indicati col nome di Desiderio da Settignano, anche questo può essere ragionevolmente attribuito allo stesso autore, tanto ben ispirato ed abile nel ritrarre le nature infantili.

Il diaframma, ossia la grande traversa a guisa di paravento che si stende nel mezzo della sala, è pure ornato alle estremità da due busti di figure femminili, rispondenti a tipi dell'impero romano dal primo al secondo secolo. Quivi, fra i dipinti da poter interessar gusti diversi, non vogliamo omettere di rammentarne alcuni di speciale interesse storico ed artistico. Non sapremmo convenire colla indicazione della tabella dimostrativa là dove essa dà semplicemente per *copia di scuola lombarda* un ritratto di profilo (n. 155), che se ha qualche cosa di freddo e di crudo pure

è dipinto con buona tecnica e con rigore di disegno.[1] Queste qualità nel modo come ci si presentano si addicono perfettamente, se non andiamo errati, al milanese pittore di ritratti per eccellenza Bernardino de' Conti, al quale secondo ogni probabilità spetta l'esecuzione di una monumentale tavola nella Pinacoteca di Brera, già tenuta per opera di Bernardo Zenale, nella quale vedesi la famiglia di Lodovico il Moro inginocchiata sotto il trono della Madonna. Chi sia poi il personaggio rappresentato nel profilo di che discorriamo ce lo indica il nome di Camillo Trivulzio, segnato in alto a piccoli caratteri ancorchè posteriori probabilmente all' origine del dipinto. Il Litta nelle sue *Famiglie celebri* lo dà inciso e acquarellato dicendolo tolto da «un quadro di buon pennello» appartenente al Sig. Giambattista Monti a Milano. Che sia da identificarsi con quello del Museo Borromeo è cosa certa quando si sappia che va contato nel novero delle opere d'arte che dalla raccolta Monti passarono in quella del Conte Giberto.

Camillo Trivulzio, come risulta dal racconto del Litta medesimo, condusse una vita alquanto agitata. Figlio naturale del maresciallo G. Giacomo Trivulzio, legittimato con conferma dell'imperatore Massimiliano, crebbe nella scuola del padre. Si trovò a' suoi fianchi nelle due spedizioni dei Francesi in Italia del 1513 e del 1515. In qualità di generale militava pure nell'esercito francese in Italia, quando fu stabilita nel 1521 da Leone X con Carlo V la lega contro i Francesi. Quando nel 1522 Prospero Colonna generale della lega ebbe a stringere d'assedio il castello di Milano, Camillo volendo soccorrere i Francesi che lo difendevano si avvicinò colle sue truppe, e mentre andava spiando i luoghi opportuni per collocare le artiglierie fu da palla di cannone colpito in una coscia. Procurò di farsi trasportare sul territorio di Bergamo, ma morì per via.

Osserveremo in fine che il nome di un Catellano Trivulzio unitamente a quello del pittore Bernardino de' Conti si trovano segnati sopra altro ritratto di profilo appartenente ai Marchesi d'Angrogna a Torino.

È una piccola gemma, benchè deturpata da nefando ristauro, una tavoletta alquanto più in là sulla stessa facciata dove sta il ritratto di Camillo Trivulzio. Contiene una di quelle composizioni che gli artisti usarono spesso d'introdurre nei gradini delle loro pale d'altare, cioè una Presentazione del Bambino al tempio. Porta il n. 140 della seconda sala e viene aggiudicata al Bramantino. Vi si contano ben 19 figurine ben mosse e bene drappeggiate, dirette verso l'altare dove si compie il sacro rito. L'impronta dell'arte lombarda non può esservi disconosciuta, ma anzichè al Bramantino, se non prendiamo abbaglio, la graziosa predella va riportata alla scuola pittorica cremonese e più precisamente a quella di Boccaccio Boccaccino. A giudicare dalle misure ch'ebbe in origine (ingrandite per arbitrio del ristauratore) essa si accompagna perfettamente con certo quadretto dov'è rappresentato il mistero dell'Annunciazione, spettante ad altra raccolta di un caldo amatore dell'arte in Milano. Che se in quest'ultimo i tipi, le forme, l'andar dei panni, il colore nutrito ci richiamano alla mente più che altro Galeazzo, il capostipite della famiglia dei Campi pittori, allievo del Boccaccino, crediamo che lo stesso si manifesterebbe vie più distintamente nella storietta della Presentazione, quando si adempiessero i voti che noi facciamo perchè avesse ad essere ripristinato nel suo stato d'origine.

Delicata cosa è pure il frammento di un affresco[2] racchiudente una testa di Vergine vista di faccia, attribuita a Bernardino Luini, benchè la regolarità dell'ovale del viso ci riporti piuttosto ai tipi del Boltraffio. Peccato che sia un po' guasto dalle screpolature formatesi verosimilmente in occasione del trasporto.

Ma dove i guai sono più sensibili e tali da richiedere con maggiore urgenza degli opportuni provvedimenti di ristauro si è in un'altra tavola da gradino d'altare[3] nella quale ci si presentano in altrettante mezze figure il Redentore benedicente e i dodici Apostoli muniti dei loro attributi. Quivi i colori vanno scrostandosi e minacciano di cadere in parecchi posti, sì che l'operazione del trasporto del dipinto dal legno sulla tela, quale oggidì suol essere eseguito senza pericolo nè complicazioni, si raccomanderebbe da sè come più che opportuna. Tanto più che il dipinto, con

[1] È bensì una copia da codesto ritratto l'effigie analoga che vedesi nel Museo Trivulzio.

[2] Contrassegnato col numero 141.

[3] Parete di fondo, n. 70.

troppa timidezza registrato semplicemente per opera di *Scuola lombarda*, porge particolari sufficienti nel complesso delle figure per poter essere ritenuto una creazione di quell'Albertino Piazza che nella sua città nativa di Lodi, ora solo ora in compagnia del fratello Martino, lasciò grato ricordo di sè in parecchie opere. Anche in altri luoghi dei dintorni sappiamo trovarsi lavori dai medesimi eseguiti. Se sia appartenuto in origine ad uno di essi la predella di casa Borromeo è circostanza che andrebbe pure ricercata e che ci potrebbe fornire ulteriori ragguagli illustrativi.

L'impronta della ispirazione lombarda leonardesca ben apparisce anche dalla fotografia che il Sig. Marcozzi trasse dalla parte centrale del dipinto, dove si vedono le tre figure di Cristo, san Giovanni e san Pietro. [1]

Un altro caso di un'opera che fu arbitrariamente manomessa mediante un tramutamento dalla sua forma primitiva, ci viene offerto in un antico tondo ora ridotto a quadrato, non senza avervi perpetrato una mutilazione da due lati del contorno circolare. Poichè fra noi esercita l'arte del ristauro chi n'è maestro in tutta l'estensione del termine, sarebbe davvero un bel tema quello di reintegrarlo nella sua forma e nel suo aspetto artistico originale, che ora vedesi alquanto deturpato evidentemente dalla mano di chi vi dipinse le aggiunte ai quattro angoli.

Il quadro di che si tratta è poco discosto da quello antecedentemente descritto. La forma circolare fu in uso, come è facile di avvertire, essenzialmente nell'Italia centrale. E toscano è difatti quello di che abbiamo da discorrere, come che attribuito anticamente a Bernardino Luini, da quanto emerge da una indicazione sul rovescio. Porta il n. 64 ed è classificato ora col nome del fiorentino Giuliano Bugiardini, il quale di certo gli si addice meglio. La graziosa composizione, nella quale primeggia la Vergine seduta in verde campagna col Bambino giacente sulle sue ginocchia in mezzo ad alcuni delicati angeli adolescenti, ci riporta infatti nell'ambiente fiorentino e più precisamente in prossimità di Pier di Cosimo, pittore ch'esercitò una influenza assai estesa fra' suoi concittadini. L'ex-tondo di casa Borromeo ce lo richiama moltissimo, tanto che se è realmente del Bugiardini converrà dedurne ch'egli pure apprese alla scuola di Piero. Osservata da vicino codesta opera fine ed accurata siamo inclinati a credere che ove avesse ad essere rimessa in onore, avrebbe a rivelarsi più e meglio di quello per cui fu tenuta sin qui, ossia per opera del maestro piuttosto che dello scolaro.

Molte altre cose sonvi sparse nel vasto ambiente, da attirare gli sguardi dei visitatori, quale per un verso quale per un altro. Ma noi ci dilungheremmo troppo se volessimo partitamente menzionarli, là dove ci sentiamo fortemente attratti da quanto ci aspetta nella sala seguente. Ci limiteremo pertanto a rammentare la pregevole raccoltina di ritratti ovali in miniatura sul rame, fra varii bronzi artistici, un buon piccolo busto di san Carlo Borromeo, sopra un paravento trasversale due spiritosi ritratti d'ingenue ragazzine, condotti a pastello dallo Zuccarelli, [2] sopra un altro alcune immagini sacre di scuola francese fiammingheggiante del XV secolo eseguite in miniatura, [3] nel centro della parete a destra dell'ingresso in fine una di quelle tavole in largo, a mezze figure dove ai santi si accompagna un devoto a mani giunte presso la Madonna, frequenti nella scuola di Giovanni Bellini. A quella di che si tratta non si vorrà negare se non altro il pregio dell'armonica freschezza del colorito, per quanto l'autore, che si potrebbe forse ravvisare nel bergamasco Francesco da Santa Croce, propenda come di consueto al tozzo e al materiale nella scelta de' tipi.

[1] Come dipinto della stessa mano possiamo pure addurre qui quello di una Madonnina che dà il latte al Bambino, che vedesi pochi passi più avanti nella sala seguente al n. 60. Le forme, l'intonazione ecc., vi coincidono con quelle delle figure della predella indicata di sopra.

[2] N. 209 e 214.

[3] N. 178 e 197.

Terza sala.

Eccoci ormai nel tempio dell'arte, dalle cui pareti pendono opere tali da illustrare qualsiasi più insigne Museo. E in primo luogo ci si offrono quelle dei caporioni della pittura lombarda, Ambrogio Borgognone, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari. Il primo vi è rappresentato in due periodi distinti della sua attività. Precede quello cui appartengono due tavole di pari dimensioni,



MADONNA LATTANTE
(Ambrogio Borgognone)

rappresentanti l'una la Madonna in ornato trono, in atto di dare il latte al Bambino, l'altra N. S. seduto sulle nubi benedicente. Sono esempi della sua maniera grigia, strettamente quattrocentista, notevole per la purezza del sentimento e la venustà delle espressioni, mentre l'esecuzione fino nei più piccoli accessori è oltremodo accurata e rivela la mano dell'artista nel senso più esteso della parola.

In presenza di opere così elaborate nasce spontaneamente il desiderio di conoscere la loro storia, ossia per quali vicende siano state sottratte all'altare cui dovettero essere destinate, e come siano passate successivamente nel palazzo Borromeo; dapoichè i soggetti eminentemente ecclesiastici e la corrispondenza formale fra le due tavole ci fanno congetturare che dovessero in origine costituire una sola pala unitamente ad altre tavole laterali che non sappiamo dove si trovino presentemente.

Se ci ricorre alla mente in proposito la Certosa di Pavia, dove più di un mutamento ebbe luogo nelle sacre cappelle dal Cinquecento in poi, gli è perchè l'esecuzione dei dipinti ha molta analogia con quella usata nelle sue opere notoriamente fatte per quella insigne chiesa.

In una cornice a tabernacolo squisitamente ornata, sì da costituire per sè un' opera d' arte esemplare nel suo genere, è collocata altra Madonna del Borgognone, posteriore verosimilmente di una diecina d'anni o più alla precedente, come si rileva dalla trasformazione effettuatasi nella maniera del pittore con uno sviluppo del principio coloristico che va di pari passo con una esecuzione in genere meno sentita e direi quasi tendente un po' al convenzionale. Nonostante è una cara apparizione anche codesta Vergine, seduta davanti una siepe di rose unitamente al tenero Bambinello ritto in piedi sulle ginocchia di lei nel mentre viene porgendo una corona di rose, non sappiamo veramente a chi. [1]



RITRATTO DI ANDREA DE' NOVELLI
(Macrino d'Alba?)

Fra gli altri quadri che vengono attribuiti allo stesso pittore quello che merita particolare menzione si è il profilo di un vescovo, busto senza le mani, che una iscrizione ricorrente lungo le estremità qualifica per un Andrea de' Novelli vescovo d' Alba. Il sano e schietto realismo dell'epoca vi si specchia in tutta la sua evidenza, tanto più in quanto la conservazione ne è ottima e ci permette di goderne incondizionatamente. L'attribuzione al Borgognone, forse venuta da antica data, non saprebbe da noi essere respinta in modo assoluto; pure se si considera quanto scarsi sono gli elementi in un semplice profilo per determinarne l'autore con sicurezza, non ci parrebbe fuori di luogo il rammentare che il suo concittadino Macrino d'Alba, noto per un suo quadro alla Certosa di Pavia ed altri in varie parti del Piemonte, pittore diligente e minuzioso, potrebbe pure venire evocato quale probabile autore di tale effigie.

[1] La Madonna e l'Angelo annunziante (n. 50 e 52) con fondo ad architettura dorata, attribuiti al Borgognone non si possono ritenere di lui, bensì della scuola contemporanea, dipendente da Vincenzo Foppa.

Quanto al Raffaello lombardo, Bernardino Luini, le opere che hanno a che fare con lui vogliono essere distinte ragionevolmente in tre categorie, specie nella raccolta di che ci occupiamo. Le prime che, conviene significarlo schiettamente, sono pur troppo le più numerose, sono le copie più o meno antiche da originali suoi; le seconde spettano ad autori contemporanei suoi aiuti ed imi-



ERODIADE
(Bernardino Luini)

tatori, ai quali talvolta è riuscito di accostarsi moltissimo al maestro; le terze infine sono oro di zecca, figlie genuine del dolce maestro. Gli è con l'oculato ed assiduo studio comparativo delle forme che uno può riescire a stabilire la distinzione fra la seconda e la terza di dette categorie, cosa non sempre facile a conseguirsi e da richiedere speciali disposizioni di mente. [1]

[1] Per tale considerazione crediamo vadano messe nella seconda categoria, se non altro, un soggetto d'una Deposizione di N. S. (n. 11), non che alcune delle Sacre Famiglie a lui aggiudicate nella stessa 3a sala.

Come veri e spiccati tipi di quest'ultima si vorranno sempre stimare le due imagini bibliche della Erodiade e della casta Susanna, eternate dal Luini in due tavole fra le più preziose di questa sala. Eminentemente diverse fra loro come caratteri storici, all'artista dall'animo mite e sereno servono entrambe come soggetti da spiegarvi il suo senso squisito per l'avvenenza femminile, in due tavole a mezze figure.

Salome, la crudele, più volte fu scelta dai pittori come bellezza tradizionale ad argomento dei loro quadri. Del Luino sappiamo che trattò almeno quattro volte lo stesso soggetto, cioè una volta nel quadro che sta appeso ora in Galleria degli Uffizi, un' altra in quello della Galleria del Belvedere a Vienna, una terza in quello che si ammira nel Salon Carré del Louvre, il quale ha molta analogia col



LA CASTA SUSANNA
(Bernardino Luini)

quarto quadro, che ci sta sotto gli occhi. Sempre si tratta di una bellezza fredda e dai tratti regolari, dal crine aureo inanellato, messa in contrasto collo spettacolo tragico che offre la testa recisa di san Giov. Battista.

Il soggetto della casta Susanna trovasi in genere trattato più frequentemente dai pittori dell'arte più inoltrata. Per essi era argomento onde sfoggiare nella virtuosità della indicazione del nudo ed anche nel raggiungimento di effetti realistici atti ad appagare il solletico dei sensi. Basterebbe rammentare in proposito i quadri della scuola dei Caracci, senza parlare di quelli di un Rubens, di un Rembrandt e via dicendo. Nulla di tutto ciò nel pensiero artisticamente concretato dal nostro autore. La soave sua Susanna non è che l'imagine della purezza personificata, punto preoccupata delle insidie dei vecchioni, come il rappresentante unico di questi nel suo

calmo aspetto non dimostra intenzioni prave di sorta. Insomma quest'opera presa per punto di partenza come interpretazione del soggetto potrebbe dare luogo a molte riflessioni sullo svolgimento del medesimo nel corso del tempo.

Il divario che corre tra il Luini e il Ferrari ci fa pensare che un analogo dualismo nella rappresentanza dell'indirizzo artistico si riscontra a' tempi del massimo fiore anche in altre parti d'Italia. In fatti come nel ducato di Milano operano ad un tempo ciascuno secondo l'indole propria i due pittori nominati, così a Firenze Fra Bartolomeo ed Andrea del Sarto, a Brescia il Moretto e il Romanino, a Bergamo il Palma e il Lotto. Negli uni suole prevalere la severa e soave compostezza dei concetti e la sobrietà delle linee, negli altri l'ardire e la potenza della fantasia unitamente alle spiccate disposizioni coloristiche.



MADONNA E BAMBINO FRA S. GIUSEPPE E S. ANTONIO
(Gaudenzio Ferrari)

Simile distinzione ben si attaglia ai due pittori sunnominati, e chi cercasse di capacitarsene non avrebbe che ad osservare le loro vaste imprese eseguite nel Santuario di Saronno, a breve distanza da Milano, e vie meglio l'alternativa dei loro grandi quadri che decorano i fianchi interni del duomo di Como.

La Pinacoteca Borromeo trovasi in possesso di tre tavole di Gaudenzio, che formarono certamente un solo trittico in origine. Se i santi Rocco e Sebastiano, che dovettero stare nei laterali, poco ci soddisfano, l'uno per difetto di espressione l'altro per un non so che di lezioso e di affettato, crediamo che dipenda, parte dall'avere il maestro affidato il compimento dell'opera a qualche aiuto, parte dalle alterazioni subite posteriormente. Tanto più mirabile il dipinto centrale della Madre col tenero Bambino messa in mezzo ai santi Giuseppe e Antonio Abate. Il Bordiga nell'il-

lustrare l'incisione che ne fece Silvestro Pianazzi [1] la pone fra il primo e il secondo stile, che si potrà interpretare nel senso ch'essa spetti approssimativamente ad un periodo fra il 1515 e il 1520. Per dove e per incarico di chi poi egli avesse eseguito il trittico è altro fatto che andrebbe opportunamente ricercato, poichè potrebbe giovare a rintracciarne la storia. Per ora non ci è dato verificare altro se non che anteriormente si trovava nella già citata collezione del Sig. G. B. Monti, dalla quale passò poi in quella del Conte Giberto Borromeo. Il Colombo [2] giustamente vi rileva il pregio inerente al vigore e alla morbidezza delle tinte per cui Gaudenzio primeggia fra tutti i pittori della scuola, mentre molti vollero emularlo ma nessuno seppe stargli a paro. La scioltezza delle linee poi e la sentita vivezza delle teste ci garantiscono che la parte di mezzo devesi tutta alla mano del maestro, il quale inoltre rivela le sue individuali peculiarità in certe sue caratteristiche che ricorrono costantemente, massime nelle conformazioni delle estremità. Le figure sebbene chiuse in anguste dimensioni vi si vedono collocate in così sciolta maniera, come ben osserva il Bordiga, che quasi non lasciano desiderare maggiore spazio. Osservazione codesta che viene a taglio in altri casi pure, in ispecie in quello di un' altra tavola di una Madonna con angeli di Gaudenzio, venuta alla luce recentemente ed entrata a far parte di una raccolta d' un fortunato amatore milanese, mercè il quale ci verrà fatto d'illustrarla prossimamente, come la più accurata fra quante ne possiede dell'autore la capitale lombarda.

Quanto alla parte che gli spetta nella Galleria Borromeo non s'è peranco esaurita la materia. Un frammento gustosissimo è quello che vedesi alzando lo sguardo ad una sopraporta nella stessa sala, dove sono improvvisati con magistrale facilità due infantili figure d'angioletti in sul volare, reggenti una corona sopra un fondo a frondi fruttifere ed una cortina rossa. [3] C'insegnano il Bordiga, e il Colombo che faceva parte in origine di una pala posta sull'altar maggiore nella chiesa delle monache di Santa Chiara in Milano. Questa rimase danneggiata in modo che si pensò a dividerla in varii pezzi. Quello di mezzo, dov'era dipinta la Vergine col Bambino sopra il ginocchio destro, in atto di benedire, vedesi ora nella sala maggiore della civica Pinacoteca Carrara in Bergamo. Una figura di un San Bernardino che stava a destra, per essersi infradiciato il legno, perì; la Santa Chiara ch'era a sinistra, quantunque privata della metà inferiore, passò nel Collegio d'Adda in Varallo, a cui ne fece regalo il Bordiga, ed oggi appartiene all'onorevole deputato Giulio Prinetti; i due angeli che sorreggevano la corona sopra la testa della Vergine sono quelli sul merito dei quali richiamiamo appunto l'attenzione dell'amatore. Confrontati per rispetto alla loro esecuzione col trittico allegato dianzi, essi ci provano come Gaudenzio vada posto nel novero di quegli artisti che nel corso della loro carriera si trasformarono e svilupparono sensibilmente. Non è a dubitarsi che l'ancona di Santa Chiara appartenga alla maniera più progredita del maestro, quale ci si manifesta nelle opere da lui eseguite a Milano negli ultimi anni di sua vita, che ebbe termine nel 1546.

È ammissibile quindi che un periodo di una ventina d'anni o più interceda fra le due creazioni sue osservabili in casa Borromeo. La sua mano ha raggiunto una pratica ed una speditezza grandissima nel frattempo, mentre il colorito si è fatto pallido e più molle, senza che le figure perdano per nulla della loro vivacità, la quale trabocca non meno dalle movenze che dalle scintillanti pupille. Per questi particolari riescono tanto attraenti i due angioletti indicati, laddove nelle opere più complesse dello stesso tempo circa, quali sono per esempio i freschi in una cappella di Santa Maria delle Grazie, e la tavola del Martirio di Santa Caterina a Brera, le esagerazioni e le ricercatezze offuscano talvolta i tratti di sublime bellezza e ci avvertono che l'artista già ha varcato i limiti dell'età d'oro e s'avvia sul declivio della decadenza.

Se avessimo a prendere alla lettera l'Indicatore della terza sala Borromeo si dovrebbe tener

[1] *Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari disegnate ed incise da Silvestro Pianazzi, dirette e descritte da* GAUDENZIO BORDIGA. Milano, coi tipi di Paolo Andrea Molina 1835.

[2] *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari.* Torino, Frat. Bocca, 1881, p. 63-64.

[3] Simili creazioni sono quelle di due angeli scherzanti fra alcuni rami, quali vedonsi disegnati sopra un foglio nella pubblica raccolta di disegni in Dresda, dove passavano fin qui per opera del Correggio, come ciascuno di leggieri potrà verificare nella fotografia fattane dalla nota ditta Braun.

conto di un nome fra i più grandi di quanti si conoscano, cioè di quello di Leonardo da Vinci. Ma non è il caso; dovendosi ammettere che quel nome, in vero molto ambito dai raccoglitori, è rimasto scritto quivi quasi per dimenticanza, oppure come semplice richiamo di una dolce illusione di altri tempi. Benchè il dipinto potrebbe competere con parecchi che da alcuni scrittori del giorno vengono attribuiti all'eccelso maestro, crediamo che alla per fine nella Madonna di che si ragiona (n. 51), fornita di ricca cornice col motto *humilitas*, non si avrà a verificare se non il prodotto di un'arte derivata da quella del Vinci, che si potrebbe più precisamente definire per una copia antica da un originale del Sodoma.

Altra cosa è a dirsi rispetto ad allievi di Leonardo quale Gian Pietrino, Boltraffio, Cesare da Sesto e i segni non dubbi della loro attività quali appariscono nella sala medesima. Del primo, artista che si distingue per le sue aggraziate figure ideali, porgiamo riprodotta quella del-



L'ABBONDANZA
(Giampietrino milanese)

l'Abbondanza, motivo gradito non meno che quello delle ninfe e delle giovani sante per isfoggiare l'avvenenza delle forme unitamente alla soavità di un sorriso femminile. Per questo verso sarebbe fors'anco da anteporre a detta figura quella di una santa Caterina che le sta da canto (n. 4), come meglio esente da quella tendenza al lezioso che si scopre spesso nei tipi di Gian Pietrino. Certo si è che codesta mezza figura di santa Caterina, ove fosse sottoposta ad una leggiera ripulitura fatta da mano pratica, ci rivelerebbe una delle più delicate cose uscite di mano del pittore non solo per la fine espressione del volto, ma anche pel sentimento vivo e caratteristico col quale egli sa rendere la forma della mano, mentre il grato accordo de' colori delle carni in unione a quelli delle vesti, verde, giallo, rosso, risortirebbe vieppiù spiccatamente. Sarebbe davvero un omaggio degnamente reso all'autore.

Oh non è lo stesso suo sorriso in fine quello che ci guarda incontro dall'alto nel virginale e quasi femmineo viso di un Arcangelo Michele che uccide il demonio in forma d'idra colle teste incoronate (n. 3), quale vedesi rincantucciato in alto nell'attiguo oscuro angolo della sala? L'Indi-

catore a dir vero lo farebbe di Marco d'Oggiono. Comunque sia noi lo raccomandiamo ai nobili proprietari sperando che riescano a procurargli un posto migliore. [1]

Al Beltraffio, benchè il suo nome apparisca esposto ripetutamente, non sapremmo accreditare altro che una piccola tavola con un Cristo giovinetto visto di faccia, busto senza le mani (n. 42). Caratteristico in lui è il taglio regolare del viso, non senza richiami al suo gran maestro. La pittura pur troppo è alquanto svelata.

Di maggior momento, non foss'altro pel soggetto e per la ricchezza dei motivi ai quali dà luogo, è la tavola dell'Adorazione de' Magi di Cesare da Sesto, dipinto interessantissimo, sia per la rarità delle opere del suo autore in genere, sia pel curioso eclettismo ond'è improntata. Che l'autore non fosse altri che Cesare, già lo riteneva il defunto conte Giberto, come che dietro la tavola si trovi scritto da mano forse del principio del secolo: « Bernardino Luino, che esisteva nel soppresso oratorio di San Michele de' disciplini in Porta Nova a S. Bartolomeo ».

L'onorevole Senatore Giovanni Morelli nel suo libro intorno alle gallerie Borghese e Doria, là dove passa in rassegna i quadri del pittore, qualifica quello che ci sta davanti riprodotto per l'opera più remota fra quante di Cesare da Sesto sono a nostra conoscenza; la ritiene eseguita nei primi anni del XVI secolo, e colla fondata sua esperienza spiega l'ecletismo che vi abbiamo riscontrato colle sensibili influenze che il pittore alquanto girovago dovette avere subito a Firenze parte da Lorenzo di Credi, parte da Mariotto Albertinelli, come pure a Siena dal Pinturicchio. [2] Curioso assai vi è il fondo a paesaggio, con certe costruzioni di caseggiati a finestre strette e a tetti acuminati, che non sono tolti di certo dall'Italia centrale, ma insieme ai campanili e ai castelli accusano piuttosto carattere nordico. Nelle figure poi e fin nelle teste dei cavalli sonvi bensì dei richiami a Cesare, ma nel complesso ci pare che il dipinto colle sue peculiari crudezze si diversifichi alquanto dalle altre sue opere autentiche a Milano, a Napoli, a Vienna, a Pietroburgo e via dicendo, sì da lasciarci sempre un po' perplessi circa la sua origine, per quanto ci si presenti nella sua primitiva nitidezza, grazie al lavoro di ristauro accurato e coscienzioso operatovi dal valente Cav. Cavenaghi, lavoro mercè il quale fu risarcito dai guasti che lo deturpavano fino a pochi anni or sono. [3]

Da questi pittori ai Lombardi della fine del XVI e del XVII secolo avvi un salto notevole. Che i Procaccini e i Crespi abbiano avuto a dipingere spesso per la famiglia Borromeo è cosa che a Milano apparisce per isvariati segni. Contemporanei del celebre Cardinale e santo che Milano novera per le benevolenze sue fra i proprii patroni, essi trovarono occasione d'illustrarlo spesse volte e in isvariati modi.

Parecchie opere che spettano ai medesimi, ritratti e figure religiose, stanno sparse nelle quattro sale di che ci occupiamo e danno favorevole testimonianza del valore dei loro autori, tenuto conto dei tempi. Oltre alla grande tela di Giulio Cesare Procaccini già avvertita nella prima sala ci piace rammentare nella quarta una tavoletta di Gian Batt. Crespi detto il Cerano (n. 23) rappre-

[1] Quanto a Marco d'Oggiono, se non andiamo errati, ci pare che meglio converrebbe a lui la tavola dell'Addolorata a mani giunte, n. 5, aggiudicata invece a Gian Pietrino.

Il taglio del viso, non che delle mani, colle ombre nere, i colori decisi dei panni sembrano accennare al primo. È da notarsi d'altronde che gli doveva fare riscontro in origine un san Giovanni orante di simili dimensioni, ora assai annerito, e relegato quindi al buio nella precedente sala al n. 56. — Dati i soggetti, ci è lecito congetturare che nel mezzo stesse una Crocefissione, della quale ignoriamo l'ulteriore destino.

[2] Vedi: *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom von Ivan Lermolieff, Leipzig. F. A. Brockhaus, 1890*, pag. 149 e 211.

[3] Se si avesse a prestar fede assoluta alle iscrizioni non andrebbe trascurata una tavola quadrata e massiccia che reca in grandi (troppo grandi) lettere il nome di Bernardo Zenale (n. 32). L'essere collocata fra le due finestre in modo che si vede a stento è la sola circostanza a vero dire che può salvare qualche illusione in chi si ponga oggidì ad osservare il dipinto; dov'è rappresentato Nostro Signore seduto entro una larga nicchia e dileggiato dai Giudei. Osservato da vicino, si converrà ch'è opera rozza e per di più assai ritoccata, da potersi difficilmente ritenere di così importante maestro. Pure, poi che viene citata per genuina dagli storiografi Calvi, Cavalcaselle ed altri, converrebbe praticarvi le opportune prove per sincerarsi intorno alla sua entità.

sentante Sant'Ambrogio in abiti pontificali, glorificato e corteggiato da angeli, opera assai sentita e che corrisponde ad altra in grandi dimensioni che trovasi nel coro della cappella di Corte. [1]

Vediamo in fine che cosa ci offre la stessa sala all' infuori della scuola lombarda. Una cara attrattiva vi è in primo luogo il quadro dal Pinturicchio eseguito con finezza da miniatore quale trovasi esposto in prossimità di quello di Cesare da Sesto. Il soggetto è la salita al Calvario, fornito di svariati episodi, tanto per quanto concerne le figure quanto per i pittoreschi accidenti del paesaggio, nel quale egli si è sempre mostrato artista ispirato ed imaginoso. Il colorito brillante delle figure, reso vieppiù vago dall'uso ingenuo delle filettature e delle aureole in oro gli aggiungono vaghezza e ci trasportano interamente nell'ambiente da cui sorse il principe dei pittori. È opera dell'età provetta dell'autore, come si ricava dalla data, che leggesi sul nitido cartellino così concepito: *Questa opera è di mano del Pintoricchio da Perugia MCCCCCXIII.*



ADORAZIONE DEI MAGI
(Cesare da Sesto)

Rivoltandoci indietro, ci si presenta sopra un cavalletto un fiero ritratto d'uomo sbarbato che pare ci rivolga un acuto sguardo. Il cartellino sciupato di cui va munito ha dato luogo ad interpretazioni svariate tanto rispetto al rappresentato quanto rispetto all'autore. Benchè l'Indicatore del Museo identifichi quest'ultimo in Bernardino Butinone, dobbiamo dire che ci persuade maggiormente il giudizio del Morelli il quale vi ravvisa la mano di quel Filippo Mazzola di Parma (padre del celebre Parmigianino) che nelle gallerie e nelle chiese s' impara a conoscere quale pittore di soggetti religiosi assai aridamente concepiti e poveramente eseguiti, laddove nei ritratti dal vero raggiunge se

[1] Pregio speciale di questo piccolo quadro è la vigoria del chiaro scuro, che con poco si manifesterebbe vie meglio, ove cioè la superficie ne venisse semplicemente ripulita e nuovamente inverniciata. Simile ma ancora superiore per chiarezza e finezza di tocco, del resto, è un quadretto dello stesso autore, rappresentante san Carlo glorificato, che si conserva nella raccolta arcivescovile in Milano.



SALITA AL CALVARIO
(Pinturicchio)

non altro una certa efficacia derivata da una rigorosa osservazione dei suoi modelli. Ch' egli poi abbia veduto ed imitato nel fare i ritratti il celebre Antonello da Messina è lecito argomentarlo non solo dalla fermezza colla quale suole modellare le forme del viso, ma anche dalla foggia del cartellino applicato al parapetto. Analogo esempio ce lo porge un suo ritratto esposto nella Pinacoteca di Brera (Sala di Raffaello) dove il nome è chiaramente indicato nel cartellino, come lo sarà stato, staremmo quasi per asserirlo, in quello di casa Borromeo. Porgono pure entrambi un fondo verde chiaro dietro la figura, che in altri non si riscontra di frequente.

Un pittore ben diverso sicuramente e che al giorno d' oggi ha acquistato credito e simpatia (non senza buone ragioni) è il veneto Lorenzo Lotto. Due volte vien fatto comparire nella quarta sala, cioè in una mezza figura di santa Caterina con ambe le mani sul frammento di una ruota, suo attributo (n. 40), e in una tavoletta a fondo nero, sul quale si distacca l'immagine di N. S. in croce, mentre a lui dintorno sono sparsi alla rinfusa i vari segni della sofferta passione. Quella santa Caterina, che senza il simbolo si prenderebbe per un ritratto di giovane donna, non priva di vanità colla pompa de' suoi capelli sciolti e l'ornata foggia del vestire, in onta al suo sguardo che accusa uno strabismo sensibile, per nessun conto ci pare da accettare come opera del Lotto. Non vi si saprebbe riscontrare quel non so che di sciolto e di spiritoso che gli è proprio in simili soggetti. Se sia invece opera del curioso pittore ch' è noto coll' appellativo di Bartolomeo Veneto, il quale si segnò pure « Bartolomeo mezzo cremonese e mezzo veneziano »[1] è tale cosa che si può congetturare ove si faccia dei confronti con altre opere di lui, segnalateci dal critico sullodato. È forse il caso di ripetere che il dubbio potrebbe mutarsi in certezza, quando venisse la volta per codest'altro dipinto di essere rimesso nello stato primitivo con un buon ristauro.

Nel quadretto del Crocifisso il Lotto non ci porge a vero dire una figura finamente elaborata, nè da citarsi come esempio particolarmente caratteristico del suo fare. Al contrario di quanto si suole osservare nella maggior parte delle sue opere a soggetti religiosi, dove domina una interpretazione di sentimento affatto mondano, qui noi troviamo un concetto intimo e severo che denota una disposizione dell' animo suo consentanea a quanto vedesi scritto in corsivo sul rovescio della tavoletta da mano contemporanea, o quasi, coi termini seguenti: *questo quadro è fatto di mano di Messer Lorenzo Lotto, omo molto divoto et per sua devozione il fece la septimana Santa et fu finito il venerdì Santo all' ora della Passione di N. S. Gesù Cristo. Io Zanetto del C.°.... o scritto a ciò si sappia e sia tenuto con quella venerazione che merita essa figura.* È da supporre quindi ch'egli l'abbia eseguito in uno di quei suoi ritiri fra religiosi sia a Venezia, sia nelle Marche, dei quali ci dànno ragguaglio i particolari biografici che si hanno di lui. Per quanto sarà difficile il precisare in quali anni della sua vita l'opera sia da porre, l'esecuzione alquanto larga e libera accenna piuttosto all' età provetta.

Altre due operette che acquisterebbero pregio singolare con un provvido ristauro sono le due tavole di san Girolamo penitente e una Natività di N. S. che si fanno riscontro; ora poco godibili anche per la loro infelice collocazione fra le due finestre. Le figure con bel garbo composte vi sono circondate da paesaggi pittorescamente intesi. Il bel tono morbidamente dorato che vi domina accenna ad origine bresciana romaninesca, che sembra giustificare l'attribuzione a Calisto da Lodi di lui discepolo. Se derivano da lui spettano alla sua fresca età, dove apparisce più delicato ed ingenuo che nelle sue cose posteriori.

In fine lo stesso argomento che abbiamo veduto trattato dal Pinturicchio in un dipinto dove prevale la misura dell'altezza, lo ritroviamo in uno di opposte dimensioni. Quest'ultimo ci riporta nel più pretto e rigoroso Quattrocento. Se non è precisamente dello Squarcione, come lo vorrebbe il rammentato cartello, ben rivela i caratteri di quella scuola con quelle forme scritte e quel fare scultorio che la distingue. I tipi delle figure in genere propendono più al brutto che al bello, angolosi ne sono i movimenti, scarne le membra, ma nell'insieme avvi quell'impronta austera ed espressiva che fa tanto ricercati oggidì simili autori. Notevole poi vi è l'esecuzione dell' ambiente entro il quale si muove codesta turba di persone, ossia il paesaggio coi suoi infiniti e minuziosi particolari di roccie,

[1] Vedi I. LERMOLIEFF, op. cit. p. 366.



SALITA AL CALVARIO
(Scuola dello Squarcione)

di arbusti, di erbe e di sassolini, che denotano nell'autore, staremmo per dire, delle qualità da miniatore. Tutti questi elementi si possono verificare in modo analogo in un quadro non meno strano e ricco di svariati motivi, che vedesi nella Pinacoteca Estense in Modena, munito del nome altrimenti sconosciuto di *Bernardo Parençan* (sic) e rappresentante un san Gerolamo in penitenza presso il Crocifisso e una figura di vescovo a canto (sant'Agostino). Dov'è da osservare che il Sig. Cavalcaselle nella sua Storia della Pittura non dev' essersi dilungato dal vero identificando detto autore con quello che eseguì tre attraentissime tavolette con istorie di san Luigi e di sant'Antonio nella Galleria Doria Panfili in Roma, quivi tenute per creazioni del Mantegna. Ora mentre è evidente coi criterii del giorno d'oggi che il Mantegna non v'ha a che fare, noi ci limiteremo a significare che l'autore di tutte coteste opere deve avere attinto tanto all'antica scuola padovana dello Squarcione quanto alla contemporanea veronese rappresentata in ispecie da Liberale.[1]

Quarta sala.

Lungo le pareti, oltre una miscellanea di quadri fiamminghi, tedeschi e italiani, stanno esposti sotto vetro molti disegni, fra i quali si distinguono quelli dei milanesi neo-classicisti Appiani e Bossi, una veduta del Canaletto, delle piccole figure di Stefano della Bella, e via dicendo. Agli intelligenti dell'architettura vuolsi raccomandare uno studio curioso, condotto a penna, di un teatro all'antica tracciato dal pittore ed architetto cinquecentista G. B. Aleotti d'Argenta nel Ferrarese.

Non ci diffonderemo intorno agli autografi, che per la natura loro richiederebbero una pubblicazione apposita.

Fra i quadri, in un gruppo d'opere di scuola olandese, andremmo a scegliere anzitutto un bel paesaggio originale di Arturo van der Neer, dalla tinta locale ben resa sopra una estensione di terreno abbandonato dagli uomini ma visitato da un incerto chiarore della luna (n. 11), motivo codesto, come si vide altrove, ricercato con predilezione dall'autore.

Sul diaframma che sta nel mezzo della sala un ritratto del fiorentino Lorenzo Villani in pittoresco costume del tempo, eseguito certamente da un pittore tedesco, che secondo la locale indicazione sarebbe l'augustano Cristoforo Amberger.

Fra gl'Italiani, un romantico Arcangelo Michele di Giulio Cesare Procaccini, che andrebbe confrontato con altro simile quadro nella Pinacoteca Ambrosiana, e una patetica Orazione all'Orto del Cerano. Di notevole effetto di chiaroscuro e di vivido tocco è pure una piccola composizione rappresentante il Cenacolo, opera di Luca Giordano (n. 30).

Quanto a certa tavola dove è dipinto il Battesimo di N. S. con alcuni angeli sulla riva del Giordano, vi si scorge bensì una reminiscenza con notevoli varianti del grande quadro di Gaudenzio Ferrari della chiesa di S. Maria presso S. Celso, ma l'attribuire a lui stesso quello di casa Borromeo non apparisce giustificato dal carattere del dipinto stesso. Il Colombo succitato, là dove ne fa menzione, soggiunge ch'è da riporsi fra i meno belli che siano usciti dalle sue mani e che porta i contrassegni della fretta. Chi abbia famigliarità coll'artista però facilmente si persuaderà che anche nelle cose tirate via lo spirito suo brillante e pieno di brio suol trasparire insieme ai

[1] Antiquata e insostenibile assolutamente è la denominazione di Mantegna nella stessa sala in casa Borromeo, applicata al n. 39: le *Nozze di Cana*. Per quanto il dipinto (di piccole proporzioni) possa piacere per la semplicità sua e pel grazioso fondo ad architettura da rammentare gli antichi pittori di Ferrara e di Padova, è cosa troppo rigida e meschina per poter essere aggiudicata ad un grande maestro.

Parimenti dobbiamo respingere l'attribuzione di Bramante a proposito di un ritratto d'uomo sbarbato su fondo chiaro, dalla testa magistralmente modellata (n. 63). Apparentemente l'autore non è neppure italiano, bensì fiammingo, nel genere di Ruggero van der Weyden e simili. — Nè si potrà difendere come uscito dal pennello del Moroni il ritratto di personaggio ecclesiastico sopra a porta, (n. 66) per quanto opera di merito pur esso.

segni formali esteriori; cose tutte che mancano in un'opera mediocre della scuola qual'è certamente quella di che discorriamo.

Intorno alle pergamene, alle miniature, fra le quali non mancano libri di ore ed altri del XV e del XVI secolo, italiani e fiamminghi, mirabile taluno, come ci è noto, per istile e per l'esecuzione sia delle figure che degli ornati, non è il caso d'intrattenerci qui, dappoichè non possono essere esposti al pubblico, ma sono conservati in appositi armadii.

Il Museo della famiglia Borromeo pertanto, quale si presenta ora, è una nuova e benvenuta risorsa per l'amante dell'arte. Gli elementi di che si compone, e de' quali non abbiamo dato che un'idea riassuntiva e forse imperfetta per varii rispetti, possono dar luogo ad indagini e ad osservazioni di diverso genere.

Mentre il materiale vi abbonda, è pur vero fino a un certo punto che la gradazione fra le opere più o meno pregevoli è quella che dà rilievo ai capi scelti, come accade in qualunque raccolta. Per un altro verso noi crediamo che l'impressione che si ricava da questa da noi esaminata sarebbe certamente più favorevole ove vi fosse intrapresa una ponderata opera di revisione, che rispondesse ai tre requisiti seguenti:

1° Esclusione della zavorra un po' troppo abbondante di certe copie massime da quadri di scuola olandese e di altri svariati oggetti di nessuna o di scarsa importanza. (Se vi si sostituissero alcuni capi scelti della raccolta dell'Isola Bella sarebbe doppio il guadagno).

2° Ripristinamento, mediante opportuno ristauro, di parecchi dipinti alterati e svisati dai danni del tempo e ancor più della mano dell'uomo, potendosi per tal modo richiamare alla luce del sole più di un'opera di pregio da arricchirne la raccolta.

3° Disposizione più razionale in alcuni casi, atta a rendere meglio accessibile quanto vi è di più eletto e che direttamente contribuisce a nobilitare il cospicuo Museo.

Il suo valore con tali misure, non ne dubitiamo, verrebbe vieppiù riconosciuto ed apprezzato, per se stesso poi accresciuto in ogni senso.

GUSTAVO FRIZZONI

LELIO ORSI

E GLI AFFRESCHI DEL " CASINO DI SOPRA " PRESSO NOVELLARA



A MAGGIOR parte delle opere d'arte hanno nella loro vita, come la maggior parte degli uomini, un'epoca destinata ai viaggi; con questa differenza, che per gli uomini quest'epoca cade nella loro giovinezza, per le opere d'arte nella vecchiaia. Con la fondazione e con lo sviluppo di collezioni private e pubbliche, il patrimonio delle opere d'arte formatosi nel lungo tempo della fecondissima attività artistica nelle chiese e nelle case d'Italia, cominciò negli ultimi secoli a muoversi, e ancor oggi una schiera innumerevole di dipinti, strappati dalla loro patria e da tutte le loro tradizioni, gira senza posa per il mondo cambiando luogo e proprietario. Nessuno, nemmeno il più zelante ricercatore, potrebbe fare una statistica, anche soltanto approssimativa, di questi naufraghi sbattuti dalla tempesta: ogni anno alcuni di essi entrano e trovano stabile dimora nel tranquillo porto dei musei, ma la gran maggioranza, dopo essersi mostrati per pochi momenti, scompaiono di nuovo nell'incerta oscurità. E non solo i quadri eseguiti sul cavalletto, ma ben anche le pitture murali, alle quali si sarebbe potuto profetizzare che rimarrebbero in uno stesso luogo fino alla loro rovina, ora che s'è trovato il modo di muoverle, togliendole dal muro e riportandole sulla tela, non sono più sicure dalle astute insidie degli avidi amatori. Cosicchè non dovrebbe più recar meraviglia che un bel giorno venisse alla luce in una piccola città della Germania l'intera decorazione della sala d'un palazzo italiano dell'epoca del Rinascimento.

Tuttavia chi scrive non potè far a meno di stupirsi quando recentemente ebbe notizia d'un simile fatto e quando poco dopo ebbe modo di convincersi della sua realtà. Egli trovò in possesso di una certa signora Gérard a Wiesbaden una serie di grandi pitture murali, che, sebbene scomposte in singole parti, tuttavia sono fra loro in relazione e una volta formavano insieme un tutto. È ben vero che il gran nome del Correggio, che fu loro imposto dalla proprietaria, non spetta loro, come m'avvidi al primo sguardo che vi gettai; ma pure si manifestava in esse un genio artistico così importante ed erano così attraenti le rappresentazioni nella loro singolarità, che mi sembrò desiderabile rendere maggiormente noti al pubblico quei notevoli saggi dell'ardita arte decorativa italiana del Cinquecento, sicchè fu organizzata in questi ultimi mesi una esposizione di quelle pitture nel salone artistico di Rodolfo Bangel in Francoforte sul Meno; esposizione che finora non ha fatto sì che fossero acquistate da qualche grande collezione pubblica o da qualche ricco amatore dell'arte.

Non solo perchè in queste pitture dobbiamo vedere i primi esempi alquanto importanti della maniera artistica di un maestro finora quasi del tutto sconosciuto, ma anche perchè gettano nuova luce sul contenuto e sulla forma della decorazione dei palazzi italiani, mi sia concesso — dopochè in un breve studio pubblicato nella *Frankfurter Zeitung* ho già cercato di richiamare l'attenzione su di esse — di darne qui una descrizione ed un giudizio più esteso.

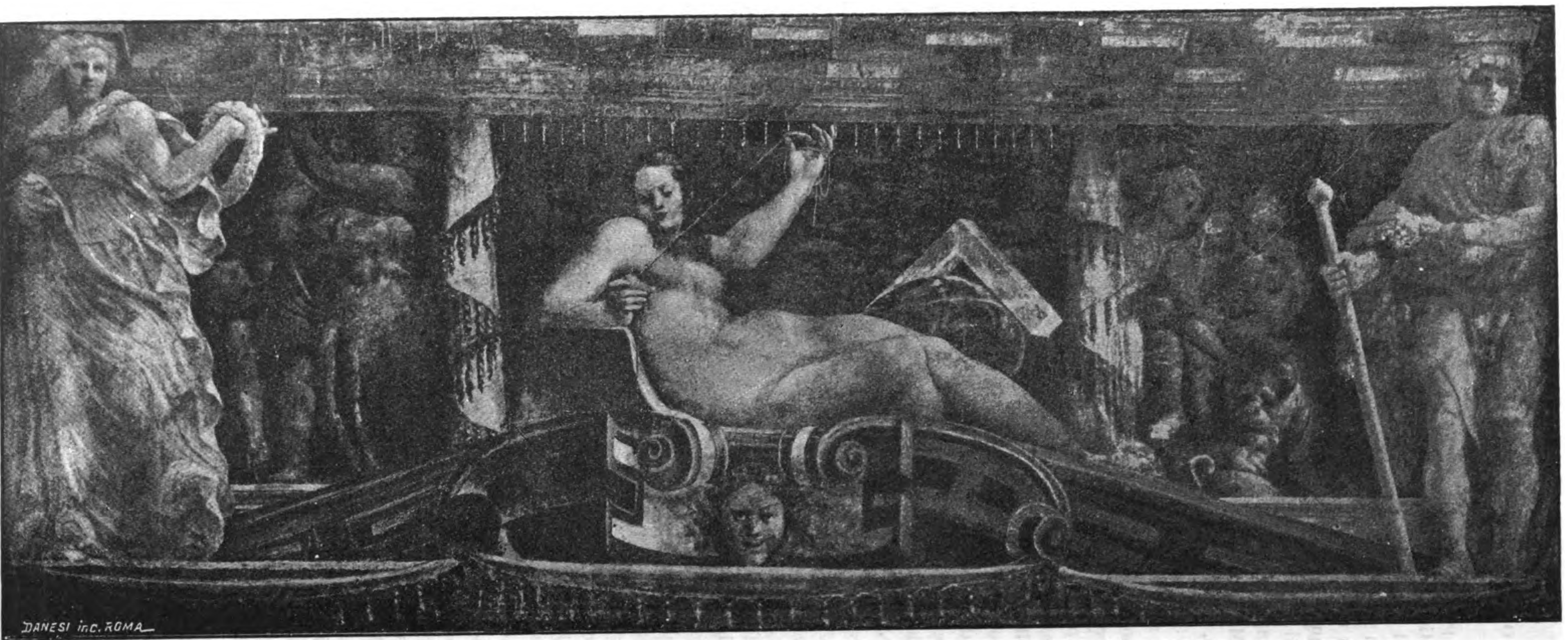
Secondo quanto mi fu comunicato dalla signora Gérard ed è ripetuto in una breve descrizione a stampa in di lei possesso, le pitture provengono dal « Casino di sopra » presso Novellara, una villa dei Gonzaga che, dopo aver cambiato più volte proprietario, divenne proprietà dei marchesi di Polignano Montecuccoli; e dopo essere state trasportate su tela da Giovanni Rizzoli da Pieve nell'anno 1845, furono acquistate dal pittore Gérard che credette di riconoscervi un'opera del Correggio: egli le portò in Germania, dove, dopo la sua morte, rimasero alla sua vedova. Sembra che in origine si elevassero all'altezza di più di nove metri e decorassero una sala di forma rotonda e poligona, il che si vede anche da alcune particolarità di prospettiva. Sono in tutto venti quadri, che, secondo la loro varia destinazione locale, devono essere distinti in quattro categorie. La prima comprende otto pezzi, che, uniti insieme, formavano un fregio alto circa due metri che limitava al disopra la decorazione delle pareti; alla seconda appartengono sette quadri larghi circa un metro ed alti quasi tre, ciascuno con una figura più grande del naturale, che senza dubbio dovevano avere intorno una cornice architettonica e decoravano la parete al disotto del fregio; la terza comprende quattro medaglioni alti un metro e mezzo, larghi alquanto più di uno, rappresentanti imitazioni di busti, e che devono essi pure essere stati racchiusi in campi più piccoli circondati da cornici architettoniche; finalmente c'è ancora un pezzo unico, alto circa un metro e largo un metro e mezzo, che è da considerarsi come la lunetta d'una porta.

I. — Il Fregio.

Il motivo fondamentale del fregio è una costruzione architettonica adorna di sculture e di pitture. Delle figure a foggia di cariatidi, dipinte in grigio su grigio, poste a distanze disuguali che si ripetono regolarmente e sostenenti un cornicione a mensole adorno di ovoli, racchiudono alternativamente delle pitture di argomento allegorico e delle imitazioni di rilievi di color grigio-violetto. Una tenda rossa con fiocchi incornicia le figure allegoriche, che poggiano su zoccoli a foggia di frontoni con grandi volute ed un cartoccio con una maschera nel mezzo. La parete al disotto del fregio era coperta, se anche non tutta, da una drapperia rossa dipinta, come si può argomentare dai resti delle pitture conservati. Tutto il fregio poi non era diviso dalle cariatidi in compartimenti della stessa grandezza, ma in campi più e meno larghi simmetricamente alternati. I due pezzi più grandi sono larghi più di cinque metri ed hanno nel mezzo una figura allegorica con ai lati due finti rilievi. Due altri pezzi, larghi circa due metri e mezzo, non contengono dei finti rilievi ma soltanto la pittura allegorica; gli altri quattro, larghi un po' più di due metri, non hanno invece che i rilievi, ciascuno in mezzo a due cariatidi. Essi sembrano formare delle parti che finiscono nello stesso modo, giacchè, corrispondentemente ai pilastri dipinti nelle pareti sotto il fregio, dei quali si vedono ancora i capitelli, le pitture sono terminate ciascuna da un lato, oltre che dalla cariatide, anche da una grossa voluta dorata rivolta all' insù, nelle cui curvature si vedono dei ricchi festoni di frutti e puttini.

È chiaro che in questa divisione del fregio si ripete la divisione architettonica delle pareti sottostanti, della quale però non ci possiamo più fare una esatta idea. E parimenti non si può più determinare con certezza in quale ordine si siano seguiti l'un l'altro i singoli compartimenti, giacchè deve sembrare ardito ogni tentativo di ricostruzione, finchè non sappiamo se veramente ci sieno conservate tutte le pitture della sala. Osserviamo ora brevemente le singole rappresentazioni.

In uno dei pezzi più larghi (*fig. 1*) si vede nel centro, mezza seduta e mezza giacente, una donna ignuda che appoggia il braccio destro su di un grande cubo e tiene in mano un filo, al quale è attaccato un oggetto che non si distingue chiaramente e che forse è un piombino; dietro di lei si scorge una grande palla ed una squadra. Il rilievo a sinistra rappresenta, a quanto pare,



AFFRESCHI DEL « CASINO DI SOPRA » PRESSO NOVELLARA

Fig. I

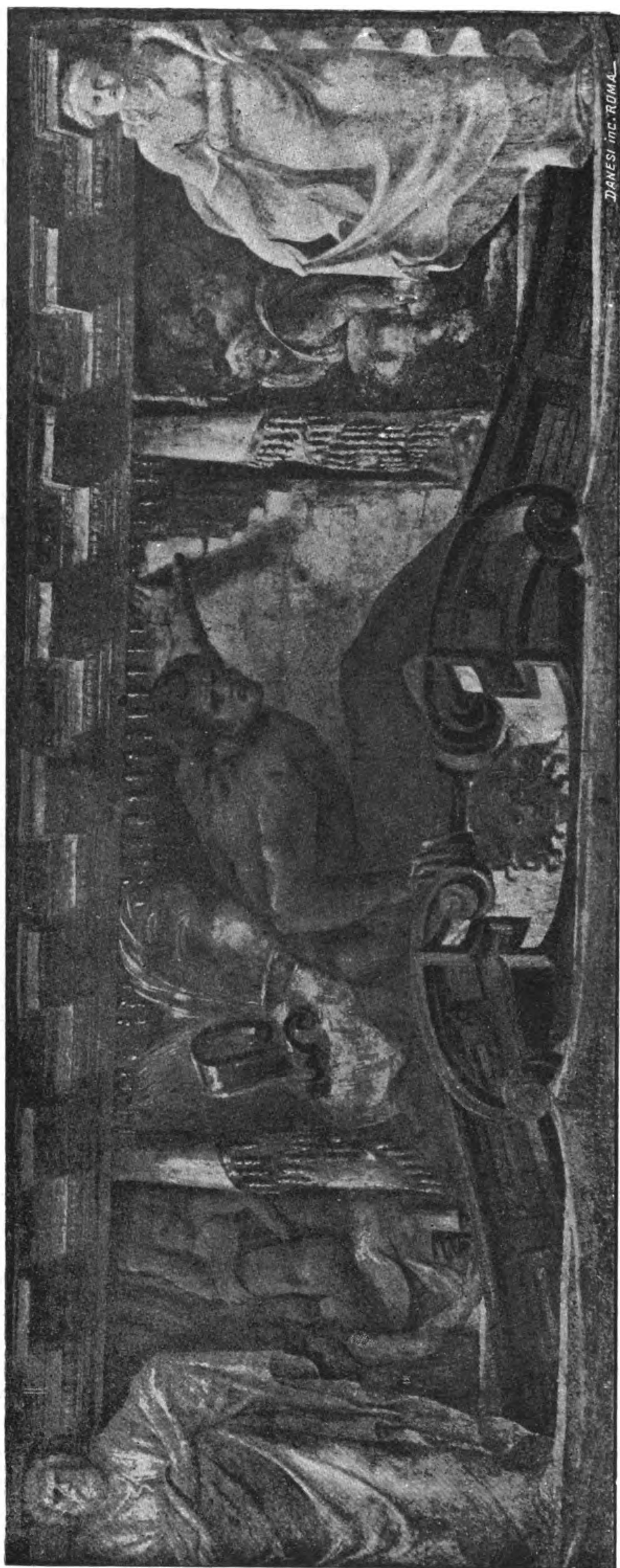


Fig. II

un sacrifizio: un uomo inginocchiato tiene in mano una testa di toro coronata d'alloro e guarda verso un giovane che accenna al suolo; nel fondo una donna che tiene una corona. Lo stesso argomento ha anche il rilievo a destra, ma ancor più difficile a decifrarsi: una donna si china verso un animale mezzo cane e mezzo leone, tenendo in una mano una tazza, nell'altra un fascio di spighe (?); dietro sta seduto un uomo, che non si capisce chiaramente cosa faccia; la cariatide di sinistra è una donna che corre con una corona, quella di destra un giovane coronato con un bastone circondato di fiori.

Passiamo al secondo dei pezzi più larghi (*fig. 2*): nel mezzo siede un giovane ignudo con le gambe allargate e volto all'indietro ma in atto di girarsi all'innanzi e di gridare con una selvaggia espressione nel volto. Si appoggia con la destra al cartoccio e stende la sinistra verso un muro rovinato. Alla sua sinistra sta un gran vaso, dal quale, a quanto pare, sorge del fumo e del fuoco. Dei due rilievi, quello di destra esprime un combattimento, quello di sinistra una rappresentazione



Fig. III

oscena. La cariatide di destra è una donna con una cornucopia in atto di sostenere la sua elegante veste con pieghe rassomiglianti a quelle delle antiche statue greche, quella di sinistra un uomo barbuto vestito alla foggia antica, in atteggiamento tranquillo.

Il terzo pezzo (*fig. 3*) ci presenta fra le due cariatidi (quella di sinistra una donna ferma in piedi, quella di destra un uomo barbuto con le mani giunte) una donna seminuda seduta, con la parte inferiore del corpo coperta da una veste gialla; tiene nella sinistra una piccola erma e nella destra un compasso con cui la misura.

Nel quarto pezzo vediamo una donna coperta solo per metà da un panno verde: è accovacciata e tiene con una mano una zappa o una scure, con l'altra la veste che le ondeggia al di sopra del capo. Servono da cariatidi, a sinistra un uomo barbuto con un cartello, a destra una donna con le mani legate dietro la schiena.

I quattro pezzi che seguono non contengono pitture, ma soltanto imitazioni di rilievi.

Uno di essi rappresenta una satiressa che si tiene in grembo un fanciullo e di dietro altre

figure indeterminate. Forma la cariatide di sinistra un giovane coronato con un festone, quella di destra una donna. A sinistra c'è, oltre la cariatide, la voluta già prima nominata.

Nel secondo (*fig. 4*) è figurato un animale favoloso, un'arpia o una sfinge che adunghia una capra che sta sul dorso d'un fanciullo inginocchiato, mentre di dietro si scorge un'altra capra. Due uomini barbuti formano le cariatidi e a sinistra c'è la voluta.

Degli altri due pezzi l'uno ci presenta una donna seduta con tre fanciulli innanzi ad una tavola di pietra, a quanto sembra in atto di far loro lezione; ha per cariatide di sinistra una donna con di più la voluta e per quella di destra un uomo con barba; l'altro è poco chiaro e non vi si

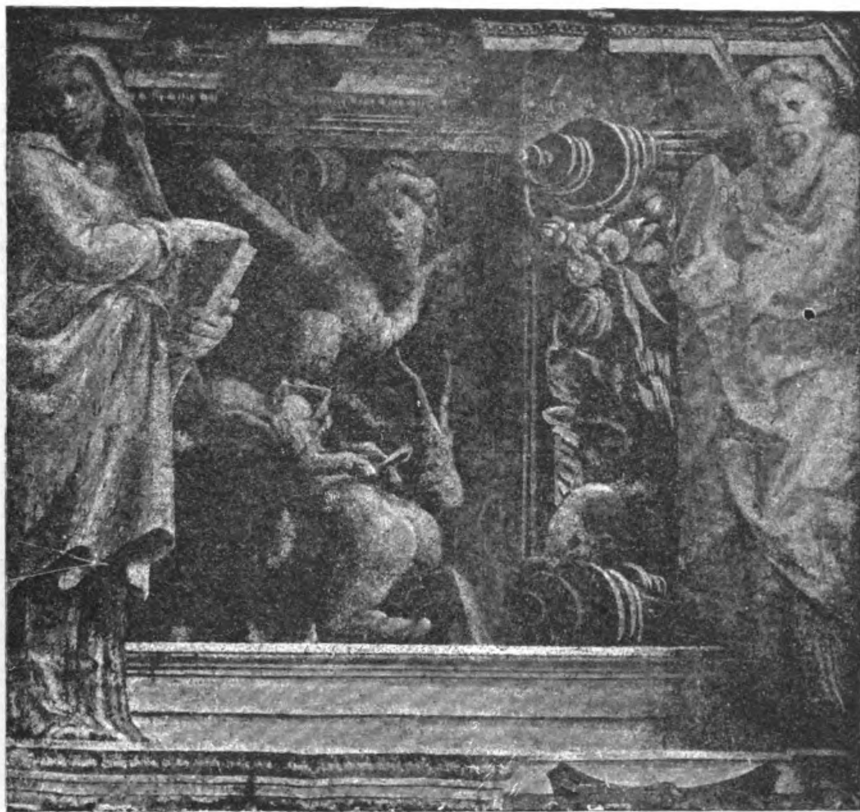


FIG. IV

scorgono che dei serpenti che si avvolgono in spire: la cariatide di sinistra è un giovane con un bastone, quella di destra una donna, e a destra c'è inoltre la voluta.

II. — **Le pitture longitudinali delle pareti.**

Queste pitture constano di sette figure di grandezza maggiore del naturale che si figurano come poste in nicchie dipinte e su basi che da un lato sono unite alla cornice architettonica. Considerata la loro prospettiva, devono essersi trovate all'altezza di almeno tre metri dal suolo; esse rappresentano le seguenti divinità antiche: 1° *Marte*, in figura di giovane imberbe, con manto verde, l'elmo sul capo e in atto di sguainare la spada. — 2° *Nettuno*, nudo e barbuto, vivamente mosso, che conficca al suolo il tridente. — 3° *Minerva* (*fig. 5*) vestita di rosso e di giallo, con elmo, scudo, spada e lancia, in atto di camminare verso sinistra. — 4° *Giano* con due volti, uno di gio-

vane, l'altro di vecchio barbuto, con una chiave in mano. — 5° *Mercurio* (*fig. 6*) con le ali ai piedi ed il berretto alato, gli occhi volti in alto, e nelle mani due trombe abbassate. — 6° *Pomona* con una cornucopia di frutta e di spighe. — 7° *Saturno* (?), un uomo in manto azzurro chiaro, appoggiato ad una vanga, con la testa come l'Isaia di Michelangelo appoggiata su d'una mano.

III. — I busti.

Sono quattro ritratti figuranti dei busti di marmo bianco vestiti all'antica su fondo scuro; il primo è un giovane eroe imberbe con elmo e corazza; il secondo rappresenta una giovane donna



Fig. V

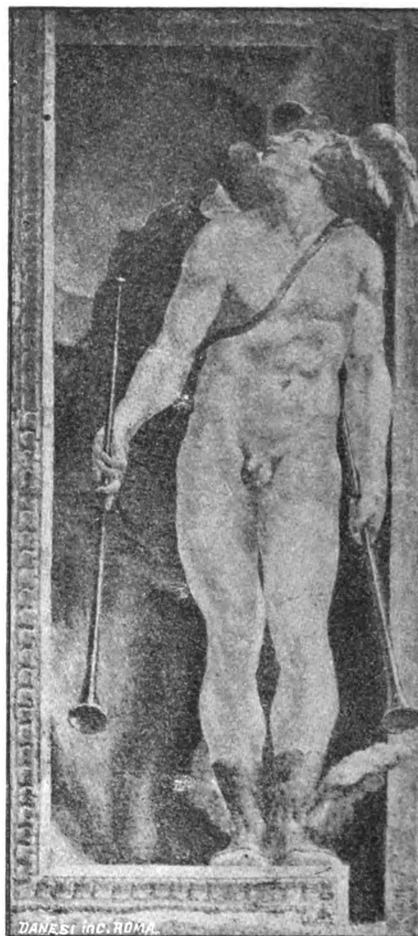


Fig. VI

coi capelli raggruppati in un nodo come l'Apollo del Belvedere; il terzo (*fig. 7*) è un uomo barbuto con corazza; il quarto (*fig. 8*) una donna. Tutti e quattro sono evidentemente gli abitanti del Casino di sopra e i committenti.

IV. — Il frontone della porta.

In questo frontone traforato si trova, veduta molto di scorcio, una donna con la destra appoggiata ad una palla, che tiene nella sinistra dei frutti.

Lo sguardo sommario dato agli affreschi della sala del « Casino di sopra » ci mostra che anche essi, come la maggior parte delle decorazioni di palazzi e di ville in Italia nel secolo XVI, sono di argomento parte mitologico e parte allegorico. Già nel Quattrocento le rappresentazioni antiche o con tendenza antica avevano ottenuto la loro espressione artistica principalmente nella decorazione delle case di uomini nobili ed appassionati per gli studi classici; ma solo dacchè Raffaello espresse la sua ammirazione per l'antichità in quel capolavoro che sono gli affreschi della Farnesina, fu per mezzo dei suoi scolari reso generale nelle più diverse parti d'Italia l'uso di decorare le sale dei castelli e delle ville con serie di pitture d'argomento allegorico e mitologico, e vi si aggiungevano affatto liberamente rappresentazioni in relazione storica con gli abitatori di quei luoghi, fantasie puramente decorative e talora dei paesaggi, come nella villa Monte Imperiale presso Pesaro, le cui importanti e svariatissime pitture descrissi per esteso in uno studio pubblicato nell' « Annuario



FIG. VII



FIG. VIII

dei musei prussiani ». [1] Un largo campo si aprì per tal modo all'attività dei pittori, nelle cui opere si vede appunto la gioia con cui essi, liberandosi dai vincoli dell'arte religiosa, salutano questi nuovi argomenti. Era lasciata piena libertà alla fantasia, e purchè si tenesse conto delle esigenze dell'architettura, tutto era permesso; era una vera orgia di forme e di colori: la pittura murale, la cui tecnica era stata per secoli faticosamente appresa, era trattata come un giuoco; non c'erano più difficoltà. Perfino l'allegoria, per se stessa fredda, ottenne vita e movimento con le graziose invenzioni della decorazione che in sè la prese ed anzi la sciolse. Una pazza tendenza all'esagerazione tramuta nel colossale tutte le forme, così i corpi degli uomini come gli ornati dell'architettura, e l'effetto drammatico si cerca nei movimenti scomposti e violenti; dopo Raffaello, che nelle sue ultime opere aveva già dato degli esempi pericolosi, sparì la nobile proporzione e la savia moderazione delle forme, e Perino del Vaga e Giulio Romano, l'uno nel palazzo Doria in Roma, l'altro nel palazzo del T a Mantova, mostrarono ed insegnarono fin dove si potesse giungere con la libertà del creare in quest'arte della decorazione. D'altra parte nella tranquilla Parma un artista solitario ed ardito, il Correggio, era giunto ad un tale perfezionamento dell'arte della rappre-

[1] *Jahrbuch der Kön. preuss. Kunstsammlungen*, IX, pag. 161.

sentazione prospettica, che per allora era qualche cosa di inaudito. Nei dipinti della cupola del duomo di Parma la pittura celebrava il suo trionfo sull'architettura; essa distruggeva le pareti e lasciava libero lo sguardo ad un regno celeste animato da figure tendenti all'alto. Ed anche qui c'erano da imparare delle cose meravigliose: con la svariata rappresentazione di corpi veduti prospetticamente con arditi scorci l'apparenza dava l'illusione perfetta della realtà.

Ora fra gli artisti che approfittano di tutte queste circostanze e dànno alla pittura decorativa della metà e della fine del secolo XVI un carattere di pompa smodata, eccessiva, l'autore degli affreschi di Novellara occupa un posto modesto. Non troviamo in quelle pitture degli arditi saggi di prospettiva, e in tutto l'insieme predomina una disposizione architettonica relativamente ancora severa: nelle parti inferiori delle pareti, pilastri e nicchie in cui son poste le figure; in alto, le cariatidi di carattere statuario, in piedi con atteggiamenti tranquilli, con severa osservanza della linea verticale. Nel rappresentare le figure non si bada, quanto alla prospettiva, che limitatamente alla rotondità della sala e alla veduta di esse come se fossero in una cavità. Ma nello stesso tempo si mostra già, tanto nei particolari architettonici quali le volute ed i cartocci, come anche nelle figure, la propensione in quel tempo comunissima a forme fortemente sporgenti, a proporzioni esagerate, a posizioni ricercate, a movimenti forzati, sebbene anche qui si manifesti ancora replicatamente l'influenza dei grandi modelli nel seguire un certo severo principio artistico. Accanto a figure tali, che potrebbero essere di uno scolaro di Michelangelo, se ne trovano altre, come per esempio quella di Minerva e molte delle cariatidi, che nella nobile libertà e nell'armonia delle proporzioni seguono i grandi maestri italiani del principio del secolo. Quindi l'autore è bensì un epigono di quel tempo, ma è uno di quelli in cui rimane ancora un forte senso dello stile, di quelli che sanno in certa guisa moderarsi, e che, rimanendo fedeli ai loro maestri, mostrano nelle loro opere un riflesso dell'arte di quelli. Volendo però caratterizzare maggiormente il suo stile, il miglior modo di farlo sarà il dire che esso è una mescolanza degli elementi dell'arte del Correggio e di quelli di Giulio Romano. È certo che egli fu uno scolaro o un imitatore del maestro parmigiano: i tipi delle teste, le mani, le vesti in cui più volte si ripetono le molli pieghe, lo sfumato dell'incarnato e l'esecuzione dei medaglioni hanno molti punti di contatto con l'arte del Correggio, che naturalmente qui è molto più grossolana. Accennano poi a Giulio Romano le forme dei corpi esageratamente muscolose, gli audaci motivi dei movimenti, la disposizione delle vesti che in alcune singole figure sono a masse e pesanti, ed anche il colorito rosso-bruno debole delle carni di qualche figura come di quella allegorica del secondo pezzo del fregio. Che finalmente il pittore abbia anche conosciuto e studiato le opere di Michelangelo, si deduce non solo dalla summenzionata imitazione dell'Isaia, ma anche, a quanto mi sembra, dalle figure allegoriche di donna. I colori, rosso mattone, violetto, azzurro e verde chiaro, si smorzano quasi tutti in una tinta chiara, bianca o gialla; le carni hanno per lo più un color roseo debole e freddo con ombre grigio-chiare.

Non così facile a determinarsi come lo stile è il pensiero fondamentale di questo ciclo di affreschi. Guardandoli si acquista subito la convinzione che i finti rilievi non sono che invenzioni fantastiche senza fondamento storico o mitologico; ma non si può così facilmente decidere se essi stieno, il che si è tratti a credere, in una certa relazione con le quattro allegorie, giacchè queste stesse rimangono fino ad un certo punto oscure. L'elenco del Gérard indica la donna del primo pezzo del fregio come la geometria; l'uomo del secondo pezzo come la personificazione della vigilanza, la donna del terzo come la scultura e quella del quarto come la fatica, e vede inoltre simboleggiato in Marte il valore, in Nettuno la navigazione, in Minerva l'arte della guerra, in Giano la prudenza, in Mercurio la destrezza, in Pomona l'orticoltura e in Saturno il pensiero: come si vede, un'interpretazione che senza dubbio è molto arbitraria! Secondo essa, il tutto non sarebbe che un panegirico in onore dei principi Gonzaga, in cui è adombrata con l'allegoria la loro versatilità nei vari rami dell'attività umana. Che il programma della decorazione provenga dai committenti e stia in una certa relazione con la loro vita spirituale è certamente possibile, anzi probabile; ma l'interpretazione delle singole particolarità deve rimanere del tutto incerta, finchè non si sia trovato il pensiero che tutto le congiunge, ciò che a me, per quante ipotesi facessi, non è riuscito. Se si prendesse a considerare soltanto le quattro allegorie del fregio, si potrebbe forse trovare la più semplice soluzione nel ritenere che il loro argomento sia la guerra e la pace, il

contrapposto fra le arti di questa che costruiscono e la furia di quella che distrugge. Ma come si potrebbero accordare con questa spiegazione le figure delle divinità? Solo molto stentatamente. E poi a quali esplicazioni dell'attività umana in pace si accenna? Si aspetterebbero non solo le allegorie dell'arte, ma anche quelle dell'agricoltura e simili. Ma qui è rappresentata in una figura (n. 1) o la geometria o l'architettura; nell'altra (n. 3), per cui non si può trovare una spiegazione completamente soddisfacente, probabilmente la scultura; nella terza (n. 4) un'arte affine alla prima, non facilmente determinabile. Ora, non è nemmeno possibile ammettere che sieno rappresentate le tre arti belle, giacchè, anche con la miglior volontà del mondo, nella donna con la zappa non si può veder rappresentata la pittura. D'altra parte per l'uomo che grida (n. 2) non si può dare altra interpretazione, se non che egli rappresenti una forza diabolica distruggitrice, come quella del fuoco, o del terremoto, o della guerra, o simili.

Però, se le allegorie del fregio non ci dànno un punto d'appoggio certo per una sicura spiegazione, lo stesso avviene con le sette figure di divinità. Il numero di esse porterebbe a ritenerle rappresentazioni dei pianeti o delle arti liberali; ma queste due spiegazioni si dimostrano impossibili e inconciliabili con le figure stesse. Per tal modo non resta altro che confessare che l'idea generale non si può per ora spiegare, e che anzi non si può nemmeno esprimere con certezza sul nesso intimo delle rappresentazioni una ipotesi. Ciò sarebbe forse possibile soltanto quando si avessero notizie della persona del committente e dei casi della sua vita.

Maggior fortuna si può avere nel rispondere all'altra domanda che sorge osservando gli affreschi, nel cercare cioè l'artista che li ha eseguiti, giacchè non si può dubitare nemmeno per un istante ch'egli non sia altri che quel Lelio Orsi che dimorò appunto in Novellara. Tutto ciò che sappiamo per antiche notizie intorno alla sua maniera artistica concorda pienamente coi risultati dell'analisi da noi fatta delle particolarità stilistiche delle pitture. Imitatore dapprima del Correggio, è detto che egli abbia sentito l'influenza degli affreschi di Giulio Romano nella vicina Mantova e che abbia anche studiato le opere di Michelangelo in Roma. Nel tempo in cui furono eseguiti i nostri affreschi, cioè alla metà del XVI secolo, era egli l'unico notevole pittore di Novellara che, non solo lavorasse per i castelli dei Gonzaga, ma che anche decorasse le facciate e l'interno delle più ragguardevoli case della città. Che poi le pitture non sieno d'altri che dell'Orsi è anche confermato dalla testimonianza del marchese Campori [1] che parla appunto della loro vendita, nominandole come opere dell'Orsi. Lo stesso ci dà anche una notizia storica intorno ad esse: egli dice cioè che esse furono vendute dal marchese Luigi Montecuccoli al conte di Chambord in Venezia, cosicchè il pittore Gérard dovrebbe averle acquistate da quest'ultimo.

Le pitture del « Casino di sopra » hanno però, oltre all'interesse che destano le loro rappresentazioni, un valore per la storia dell'arte, essendo gli unici saggi alquanto importanti dell'attività di Lelio Orsi, della quale nulla ci è conservato, ad eccezione di alcuni pochi pezzi di pittura ornamentale trasportati dalla Rocca di Novellara nella galleria di Modena. Esse ci insegnano a conoscere da vicino un artista, di cui finora si è conosciuto non molto più del semplice nome.

Il primo che ci desse alcune notizie intorno a Lelio Orsi fu l'Orlandi; [2] però i dati più estesi intorno alla sua vita ed alle sue opere li dobbiamo al Tiraboschi, [3] il quale ci diede una breve biografia dell'artista. Egli si servì a tal uopo di una vita dell'Orsi, della seconda metà del secolo XVII, conservata in un manoscritto dell'Archivio Ducale Segreto in Modena, da cui tolse tutte le notizie più importanti, che qui di nuovo riassumeremo.

Gli antenati di Lelio provenivano da Tizzone, castello nel Parmigiano; dimorarono per qualche tempo in Bagnolo al servizio dei Gonzaga, indi si recarono a Reggio, dove il nostro artista nacque intorno al 1511. Suo padre fu forse un pittore, Bernardino Orsi, che dipinse per il duomo di Reggio, ove ancora si vede, una imagine della Madonna di Loreto con l'iscrizione: *Comes Galeatius Comitis Baccarini de Canossa. Bernardus Ursus Regiensis pinxit 1501.* Lelio frequentò la scuola del Correggio e cominciò a lavorare in Reggio. Dicesi che nel 1544 dipingesse a chiaroscuro nella Torre dell'orologio

[1] CAMPORI, *Artisti estensi.* Modena, 1855, pag. 201.
[2] ORLANDI, *Abecedario pittorico.*
[3] TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti di Modena.* Modena, 1786, pag. 281 e segg.

alcune figure. Al tempo del Tiraboschi erano ancora conservate le seguenti sue opere: un *S. Francesco di Paola* nella chiesa di S. Bartolomeo; una *Nascita di Cristo* in quella del Corpus domini; un *S. Girolamo* in S. Giovanni; i tre santi *Rocco, Giobbe* e *Sebastiano* provenienti dalla chiesa di S. Maria ed allora in possesso del sig. Francesco Parigi; un *S. Giovanni Battista* in mezza figura, in possesso del medesimo. Erano già allora periti o smarriti un *S. Martino* della chiesa di S. Domenico, un *S. Giobbe* di quella di S. Maria del Carmine e le pitture della facciata della Casa Corradini e Ferretti. Gli si attribuivano inoltre la *Madonna del rivellino* fuori di porta S. Croce e un *S. Giacomo* nella chiesa dello stesso nome. Su suo disegno Giovanni Bianchi detto Bertone dipinse la *Beata Vergine della Ghiaia*, e l'antica vita dice che a rendergli onore per ciò gli fu fatto il ritratto. E lo Heinecken [1] disse di possedere un'antica incisione in cui quel ritratto era riprodotto, con la scritta: *Lelius Ursi de Regio miraculosiss. imaginis B. V. M. inven.*

Quando Lelio abbandonò Reggio, essendone, a quanto si narra, stato esiliato, dicesi che dapprima viaggiasse, e veramente andasse anche a Roma, dove studiò le opere di Michelangelo, e in parecchie città della Lombardia dove lasciò dei saggi della sua attività. Più tardi prese stabile domicilio in Novellara. Qui ebbe varie commissioni dai conti di Novellara e prima di tutte quella di decorare la loro Rocca. Il Tiraboschi non vi trovò che gli affreschi d'una sola sala, molto rovinati, in cui era rappresentata in quadri di forma circolare la storia del figliuol prodigo, e nel fregio quella del casto Giuseppe. Alcune altre pitture, cioè gli avanzi di un fregio con rappresentazioni varie e figure d'animali, furono trasportate da Francesco III a Modena insieme con la rappresentazione del *Ganimede* attribuita al Correggio, e si possono ancora vedere in quella galleria. Colà pure fu portato un *Crocifisso* [2] acquistato da Francesco V, che una volta, come una *Nascita di Cristo* ora smarrita, si trovava nella Rocca e quindi nel Casino di sotto. Tutte le altre decorazioni di case da lui eseguite: un *S. Lorenzo* su di una facciata, un *S. Michele* sulla parete di una casa nel Castello, un *Ganimede* a cavallo dipinto sulla casa dei signori Gentili, e così pure parecchie altre rappresentazioni ornamentali di fregi, festoni, erme ecc., erano perite già nello scorso secolo. Le uniche cose che il Tiraboschi ancora vide erano uno scudetto in una casa degli Scardovi e alcuni fregi con rappresentazioni di favole e figure fantastiche in due camere di D. Sigismondo Acerbi. Anche le pitture eseguite per la chiesa e per il convento di S. Maria del Carmine: una *Pietà* con Sant'Alberto, i santi *Elia, Elisa* e i *Cirilli* nella cappella della Madonna, un busto di *S. Alberto* nel chiostro, lavoro giovanile, e un fregio con l'*Ascensione di S. Elia al cielo* nel refettorio d'inverno, non ci son più conservate, giacchè la chiesa fu distrutta e sul convento si fabbricò altro edifizio. Finalmente il Tiraboschi nomina anche il *Martirio di S. Lorenzo e quello di S. Pietro* in S. Stefano, e un *Crocifisso* nella chiesa già dei gesuiti.

Altri dipinti dello stesso artista citati dal Tiraboschi sono i seguenti: in Parma il quadro dell'altar maggiore nella chiesa di S. Michele, rappresentante la *Madonna con S. Michele che pesa le anime;* dipinto nell'« Abecedario » attribuito a Giorgio del Grano da Mantova, scolaro del Correggio; in Mantova una *Madonna con S. Vincenzo Ferreri e S. Carlo Borromeo* nel Capitolo dei Domenicani, quadro che, secondo il Cadioli, è ritenuto anche da altri per opera di Lelio Orsi; in Ancona un *S. Nicolò* nella chiesa dei Servi; in Bologna un *Presepio* nella collezione Ercolani; in Brescia una *Sacra famiglia* attribuita all'Orsi nella galleria dei conti Avogadri; in Carpi un *Ecce homo* pure attribuitogli presso la famiglia Gabardi; due quadri istoriati in possesso del re di Polonia; l'allegoria dell'*Innocenza* nella imperiale galleria di Vienna. Un dipinto rappresentante l'*Incendio di Troia* fu offerto da Giulio Fontanelli in Reggio al duca Francesco I, [3] perchè lo comperasse.

Singolare pregio ed ammirazione sembra abbiano avuto i suoi disegni. Il Tiraboschi nomina specialmente, come conservati nelle più riposte camere della Rocca di Novellara « alcuni fillozzi (fantasie) di Donne, che andarono a lavorare in casa sua di notte con i loro puttini, che facevano

[1] Heinecken, *Idée générale d'une collection d'estampes*, pag. 117.

[2] Catalogo del Tarabini, n. 485.

[3] Vedi A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*. Modena, 1882, pag. 228.

diversi gesti, hor piangendo, hor ridendo; e le Donne tra di loro atti di maraviglia e di stupore ». Altri disegni rappresentanti *Apollo e Marsia*, la *Conversione di Saul*, lo *Sposalizio di S. Caterina*, *Cristo in Emmaus*, il *Noli me tangere* e *Cristo sostenuto da angeli*, figure su edifizi antichi e le *Nozze di Cana*, si trovavano nella galleria di Modena, e molti di essi furono nel catalogo del Pagani attribuiti a vari maestri. Altri dati intorno a suoi disegni ci sono forniti dal Venturi, cioè che ne possedette il cardinale Alessandro d'Este (op. cit., pag. 162), che Alfonso duca di Novellara ne mandò due ad Alfonso d'Este (op. cit., pag. 274), e che fra i libri della galleria di Modena si trovava un volume in quarto con 28 disegni di Lelio Orsi e di altri (pag. 361). Di abbozzi per le pitture del coro di S. Prospero in Reggio abbiamo notizia dal marchese Campori, [1] a proposito di una lettera a Federico Zuccaro invitato ad eseguire gli affreschi.

Finalmente l'Orsi ebbe un certo nome anche come architetto. Unica testimonianza conservataci della sua attività in quest'arte è un contratto del conte Camillo Gonzaga col muratore maestro Barbone de' Vincenzi da Lugano, in data 28 agosto 1570, secondo il quale questo maestro doveva costruire la chiesa « e i casamenti della Compagnia del Gesù secondo il disegno e la pianta data da Lelio Orsi ». [2]

Secondo l'antica biografia l'Orsi era ammogliato ed aveva figli. Il Campori nomina un suo figlio Fabrizio, pittore, che dipinse egli pure, insieme con Giacomo da Modena, nel Casino di sopra l'anno 1567. La famiglia sembra essersi spenta con un suo nipote, don Agostino Orsi, canonico di Novellara. Lelio poi morì in Novellara l'anno 1587 in età di 77 anni e fu sepolto in S. Maria del Carmine. La sua iscrizione sepolcrale, più tardi trasportata nella chiesa parrocchiale, era la seguente: « *Laelio Ursi in Architectura magno, in Pictura majori et in Delineamentis optimo Horatius P. C. MDLXXXVII obiit III Maji anno aetatis suae LXXVI.* »

Ecco riassunto press'a poco tutto quanto sappiamo dalle più antiche notizie intorno a Lelio Orsi. Da esse vediamo che egli fu un maestro attivo e versato in varii rami dell'arte, e che fu grandemente ammirato da' suoi contemporanei. Non abbiamo nessuna ragione di dubitare della verità dei dati intorno ai dipinti che una volta esistettero in Reggio e in Novellara, ma meno certe e più o meno arbitrarie sembrano le attribuzioni a lui fatte di pitture conservate in altre città. Già il Lanzi [3] non vi prestò fede e ritenne autentico solo il sopra nominato dipinto in possesso del Sig. Armanno in Bologna rappresentante i santi *Rocco, Sebastiano e Giobbe*, nonchè una copia della S. NOTTE del Correggio in possesso di Gazzola in Verona. Tutti gli storici posteriori si limitarono quindi a notare il nome dell'artista, la data della sua nascita e quella della sua morte, quasi senza citarne alcun'opera ad eccezione di un *Cristo* conservato nella galleria di Berlino (n. 221); cosicchè egli infine divenne un personaggio affatto inconcludente e quasi mitico. Con la scoperta degli affreschi del « Casino di sopra » si è ora riacquistata una base sicura per giudicare di lui ed essi devono servire come punto di partenza per le ulteriori ricerche. E queste ricerche, alle quali qui non ho potuto che aprire la via, porteranno senza dubbio a dei risultati, e si potranno certo ritrovare parecchie altre opere di questo maestro. Anzi accennerò ora ad alcune.

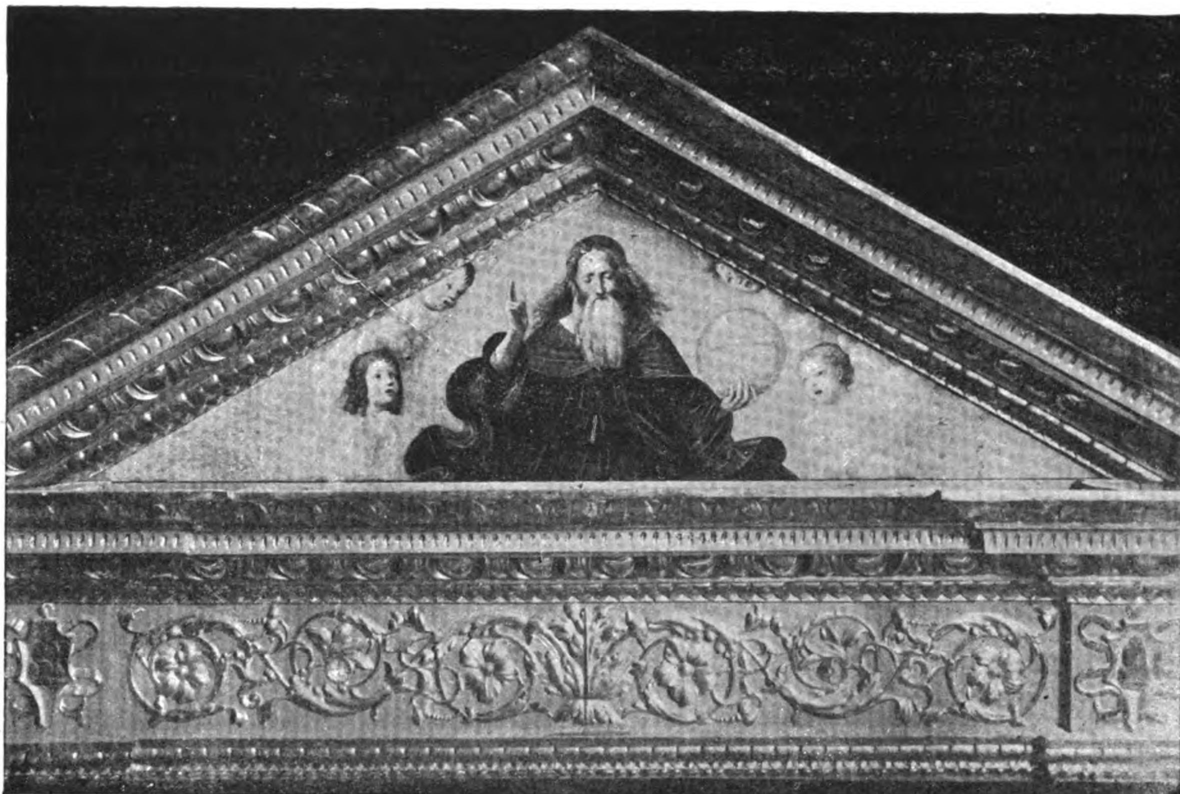
Sembrano prima di tutto accertate dalla tradizione le seguenti pitture della galleria di Modena: il fregio proveniente da Novellara (n. 61); la *Pietà* in mezzo a due santi Carmelitani che in origine si trovava in S. Maria del Carmine a Novellara, indi passò in possesso del duca di Modena (n. 402); [4] il sopra nominato *Crocifisso* proveniente dalla Rocca (n. 485). Intorno a due altri lavori esistenti nella stessa galleria, un *S. Francesco* in mezza figura (n. 394) e una *Salma di N. S.* con accanto le figure allegoriche della Fede, della Carità, della Giustizia e della Forza, mi mancano dati più precisi. Per l'analogia di stile con gli affreschi della sign.ª Gérard è inoltre da considerarsi come opera autentica di Lelio Orsi il *Crocifisso* già nella collezione Solly, ora nella Galleria di Berlino (n. 221), che forse è quello stesso di cui prima si fece menzione e che una volta si trovava nella chiesa dei gesuiti in Novellara.

Di altre opere attribuitegli nominerò la figura allegorica della *Mansuetudine* nel Belvedere in

[1] CAMPORI, *Artisti estensi*, pag. 493.
[2] Ibid. pag. 488.
[3] LANZI, *Storia della pittura ital.*, 3ª ed. vol. IV p. 41.
[4] A. VENTURI, *op. cit.*, pag. 438.

Vienna (n. 315), già nominata dal Tiraboschi, e una figura di donna nell'antica pinacoteca di Monaco (n. 1099). Quest' ultima però credo che non sia in nessuna relazione con Lelio Orsi, ma mi sembra piuttosto appartenere al secolo XVII e mostra, a mio giudizio, l'imitazione del Rembrandt e non del Correggio. Nè della pittura di Vienna potrei dare un giudizio, non avendo potuto vederla io stesso dopo gli affreschi di Novellara. E con ciò non intendo aver fatto uno studio completo, bensì desidererei dare l'impulso a quello studio di cui questo maestro è ben degno. Però è da ritenersi con certezza che gli affreschi del « Casino di sopra » rimarranno sempre le più importanti fra le sue opere conservate, e come tali meriterebbero di ritornare nella loro patria e di entrare a far parte della galleria di Modena.

HENRY THODE



Tav. 1. — CIMASA DELL'ANCONA DI PELLEGRINO MUNARI IN SAN PIETRO DI MODENA

LA PITTURA MODENESE

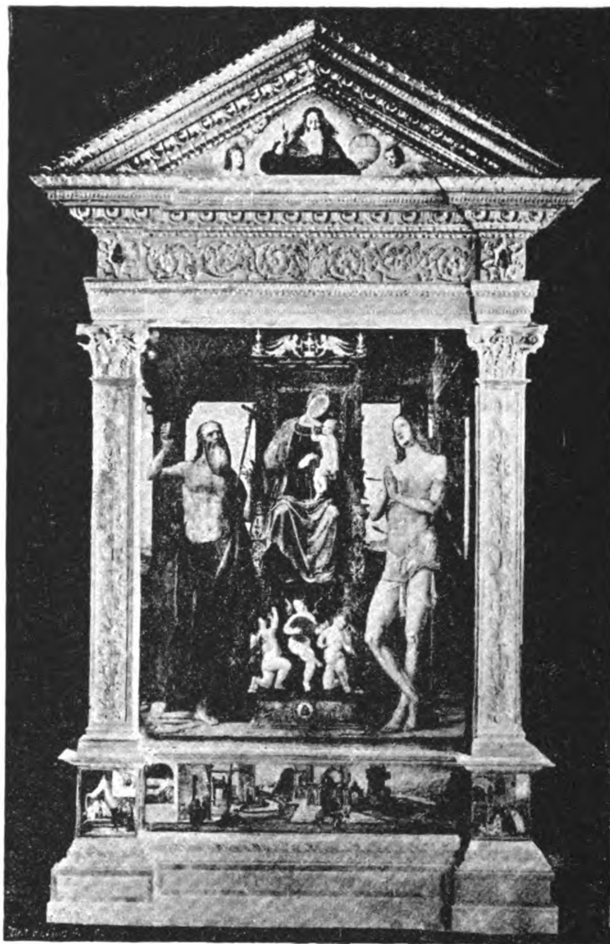
NEL SECOLO XV



Modena, come Bologna, ebbe nel quattrocento pittori dipendenti da Ferrara. Città meno importante e men ricca, non ebbe, al pari di Bologna, fra le sue mura i capiscuola dell'arte ferrarese; ma i Modenesi bramosi di coltura, e tutti coloro che dai Principi speravano onori e ricchezze accorrevano a Ferrara, alla capitale morale e politica degli Stati Estensi. Le molteplici costruzioni intraprese da Ercole I, e tutte quelle che, secondando l'esempio del Duca, gentiluomini e corporazioni aveano iniziato a Ferrara, dovevano rendere necessario l'intervento di pittori forestieri; e i pittori modenesi più volte accorsero a prestare l'opera loro. Anche i suntuosi preparativi per le solennità che si succedettero a Ferrara, al tempo d'Ercole I, dove una sterminata folla d'artisti dava opera ad apparare a festa una città intera o ad ornare gli straricchi corredi nuziali delle principesse, richiesero spesso l'aiuto e la mano degli artisti modenesi. Ciò appare da alcuni fatti che qui raccogliamo. Pellegrino degli Erri pittore, quando il duca Borso d'Este con regale magnificenza s'incamminò verso Roma, gli fornì forzieri dipinti. [1] Altri, qualche anno prima, gliene forniva pure un modenese Antonio Rignoni; [2] e

[1] A. Venturi, *L'Oratorio dell'Ospedal della Morte*. (Estratti dagli Atti della Dep. modenese di St. Patria). Contributo alla storia artistica modenese. Modena, 1885. [2] Id., id.

nel 1490 ne spediva a Ferrara, per Beatrice d'Este, Giovanni Aretusi detto Munari, il quale altre volte fece tenere alla Corte estense, barde, targhe, rotelle e un forziere per Ippolito I d'Este;[1] Francesco Bianchi modenese, detto il Frare, inviò nel 1482 un paio di barde dorate alla duchessa Eleonora;[2] Francesco Magagnolo e Bartolomeo Gavella lavorarono negli archi per le feste nuziali di Anna Sforza e di Don Alfonso d'Este, ed erano essi probabilmente due dei tre modenesi pittori che coadiuvarono Fino Marsigli nelle sue decorazioni.[3] Cecchino Setti, altro pittor modenese, dipingeva per la Duchessa Eleonora una culla e « una Anchona bellissima messa ad oro in un quadro ».[4] Nell'inventario della guardaroba di Eleonora d'Eeste, pubblicato per estratto dal Campori, del-



Tav. 2. — ANCONA DI PELLEGRINO MUNARI IN SAN PIETRO DI MODENA

l'anno 1493, dopo l'indicazione di un quadro del Mantegna, leggesi *un altro quadro retracto dal sopradito de mano de uno modenese;*[5] notizia questa che ci apprende come un pittor modenese copiasse la Madonna col figliolo e con serafini di Andrea Mantegna. Il Campori suppone che quel modenese fosse Francesco di Bianchi Ferrari; ma altri pittori, come vedremo, di fama a lui uguale, vivevano a Ferrara, cosicchè ogni affermazione, non sussidiata da altri argomenti, può essere ar-

[1] Arch. di Stato in Modena. *Conto generale*, 1490, O. O. O., a c. 95 e 67.

[2] Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo* xv. Modena, 1886.

[3] Id., id. — Vedi doc. intorno a Fino Marsigli.

[4] V. op. sudd.

[5] Per errore del proto, nel catalogo pubblicato dal Campori (*Raccolta di cataloghi e di inventari inediti d'arte* ecc. Modena, 1870), leggesi *quadro retracto del sopradito* invece che *dal sopradito*.

rischiata. Un altro modenese, purtroppo non nominato nel documento, prese parte nel 1499 alla decorazione del coro della cattedrale ferrarese insieme con Lorenzo Costa, col Boccaccino e con altri. In quell'anno, nella sagrestia dell'Oratorio dell'Ospedale della Morte a Ferrara, certo Ludovico da Modena pittore dipinse una danza macabra, [1] e i fratelli modenesi Giorgio e Maurelio de Sadochis lavorarono per la Corte. [2] Il nome di Maurelio pittore s'incontra anche in anni successivi, come creditor della camera, per avere eretto al tempo delle nozze di Lucrezia Borgia archi trionfali, sur uno dei quali stava un *bove* grande; ed anche si ritrova nell'anno di quelle nozze intento a dipingere nella nuova chiesa, detta delle Suore di Mortara, per Commissione della Corte, e altre cose per questa dal 1502 al 1505. [3] Un altro pittore Corradino da Modena dipinse insieme con Giovanni di Giacomo da Imola archi trionfali sotto i quali passò la figlia di papa Alessandro. [4] E a Bologna a fianco di ferraresi s'incontrano pittori modenesi intenti a dipingere il magnifico palazzo dei Bentivoglio [5] e allo studio del Francia e del Costa trovasi un Geminiano da Modena, un Zuan Emili e Annibale dell'Er. [6] Se anche tutte queste notizie non esistessero e non ci dimostrassero come l'arte ferrarese affluì a Modena, le pitture modenesi della seconda metà del quattrocento e delle prime decadi del cinquecento ci attestano la derivazione delle loro forme da Ferrara.

Fiorivano a Modena nel quattrocento alcune famiglie nelle quali di padre in figlio si tramandavano le tradizioni artistiche, e fra esse quegli della Azzi, dei Setti e degli Erri. A quest'ultima appartennero Agnolo e Bartolomeo che dipinsero una tavola a caselle per l'oratorio della Compagnia della Morte in Modena. Trasportata verso la fine del cinquecento a Cassano, nella montagna modenese, pochi anni fa venne venduta dalla fabbriceria della chiesa, ed ora si conserva nella Galleria Estense. [7]

Il quadro con figure su fondo d'oro è diviso in tre parti: in quella di mezzo, sotto a un arco acuto frastagliato, è rappresentata l'*Incoronazione della Vergine*. Dietro al trono di essa, vedonsi angioli con le mani giunte e con gigli, negli stalli d'un coro; su questo una tribuna con balaustrata ed un gruppo d'angioli che cantano; in alto tre zone di alati cherubini. Nel compartimento di destra, sotto a un arco binato, è dipinto san Geminiano che tiene la città di Modena sulle mani e sant'Andrea Apostolo che addita la porta della città. Nel compartimento di sinistra, san Giovanni Evangelista e san Giovanni Battista. Sopra all'arco di ciascuno dei tre compartimenti, sorge il coronamento, e in mezzo a traversi girati con diverse curve ed inflessioni, stanno alcune figure entro a spazii lobati. Nel mediano, la testa del Padre Eterno con fiero cipiglio, in quello a sinistra l'angelo Gabriele; nell'altro, a destra, l'Annunciata. Sopra ai coronamenti, s'innalzano tre cuspidi con archi frastagliati, con foglie rampanti ne' contorni, con l'ornamentazione dello stile gotico della decadenza; nella cuspide di mezzo, vedesi dipinto il crocefisso, san Giovanni nell'altra di destra, la Madonna in quella di sinistra. La predella, quasi per metà distrutta, presenta tre gotiche riquadrature principali in correlazione alle tre parti del quadro, e sono divise tra loro da sporgenti pilastrini rettangolari. Nelle tre riquadrature, in piccole figure, è espresso il Precursore in atto di battezzare Gesù nella prima, nella seconda la Decollazione di san Giovanni, nella terza il Convito di Erode. [8] Ne' pilastri che separano le due riquadrature laterali da quella del centro stanno due figure, la Maddalena e sant'Orsola. All'estremità della predella, stanno due pilastri maggiori sostenenti da ambe le parti un'altra piramide o torricciuola, e in queste, entro a due spazii arcuati, vedonsi san Francesco che riceve le stimmate e san Pietro Martire. Ne' pilastrini estremi della predella che sostengono le piramidi, tanto dall'uno che dall'altro capo, la testa della Morte. Questa testa non ha relazione con le rappresentazioni del quadro, e non è, e non può essere che il segno distintivo

[1] CITTADELLA, *Documenti* ecc., p. 84.

[2] Id., p. 42 e segg. — Arch. sudd. *Intrada dela exactoria de la camara*, 1502-1503, a c. 59, per resti del 1499.

[3] Arch. sudd. — *Conto generale de la Munition*, 1502, a c. 67. — *Memoriale delle Fabbriche*, 1504. FF, a c. 179, per resti del 1502. — *Libro delle partide*, 1502, a c. 78 (14 Nov. 1502), 175 (15 Giugno 1504), 196 (26 Nov. 1504).

[4] Id. — *Libro delle partide*, 1502, a c. 17.

[5] Il LERMOLIEFF ritenne che il Bianchi Ferrari lavorasse in quel palazzo, ma non ne fornisce prove di sorta.

[6] MALVASIA, *Felsina pittrice*. Bologna, M' DC' LXXVIII.

[7] VENTURI, *op. sudd.*

[8] Due frammenti di una predella nella collezione Diena a Modena mostrano una imitazione con varianti della predella degli Erri, opera probabile di alcuno dei seguaci.

della corporazione o compagnia committente. Ed è certamente la divisa della compagnia dell'Ospedal della Morte, poichè nelle coltri dei letti, nelle panche della chiesa, nelle cappe dei confratelli, nelle tavolette delle Indulgenze affisse nella chiesa, sui messali, sui gonfaloni, sulle porte delle case appartenenti alla Confraternita, essa faceva dipingere il funebre emblema. Di più il quadro ci mostra san Giovanni nel corpo dell'ancona, in una cuspide, e nella predella i fatti principali della vita del santo; onde non è ardito supporre che il quadro di Cassano appartenesse in antico all'oratorio che s'intitolava dal Precursore. Dall'Ospedal della Morte il quadro fu portato nella chiesuola nel 1577, poichè in quell'anno appunto lo comprò D. Camillo Monteleone della terra di Polinago, allora rettore della chiesa di Cassano, già coadiutore del Card. Morone nel concilio di Trento, e per la dottrina e pei costumi illibati assai stimato da' contemporanei.

Il quadro è quindi l'opera di Agnolo e di Bartolomeo degli Erri, e una nuova prova della dipendenza de' pittori locali dai Ferraresi; poichè esso richiama per la rude e realistica maniera e per la caratteristica forza di alcune figure il fare del Cosmè e del Cossa, specialmente di questo, tanto più che la testa dell'Annunciata, che si vede entro a uno spazio lobato nel coronamento della tavola, ha la faccia gonfia delle Madonne di quel maestro, e le altre figure muliebri della predella mostrano l'influsso di Pier della Francesca, risentito pure dal Cossa. Il D.r Fritz Harck in un suo pregiatissimo studio [1] attribuì il quadro a Gregorio Schiavone, ma non sappiamo invece vederci che un fondo d'elementi padovani comuni tanto a Gregorio Schiavone che ai nostri autori, elementi che sono il substrato dell'arte ferrarese. Del resto i documenti dimostrano che Agnolo degli Erri nel 1462 riceveva acconti per la pittura d'una tavola d'altare per l'Ospedale, commessagli per la somma di lire cento, e veniva anche rimborsato della spesa fatta nell'andata a Venezia, affine di acquistare oro e colori. La tavola fu portata alla chiesa nel 1466, ma il saldo del pagamento fu dato allora a Bartolomeo degli Erri; per cui supponiamo che Agnolo fosse morto poco innanzi a quel tempo, e che Bartolomeo conducesse l'opera a compimento. Che nel quadro abbian dipinto due artisti, come risulterebbe dai documenti, appare anche dall'esame di esso; poichè la parte ove è figurato sant'Andrea e san Geminiano è più forte di colore delle altre parti, ma, per disegno più secco e materiale, è inferiore assai: le mani delle figure hanno dita grosse e carnose, le orecchie sono cavernose e lunghe, gli archi delle sopracciglia ad angoli circonflessi, grossi e setolosi i capelli, larghi i partiti di pieghe. Nelle altre parti invece le sopracciglia delle figure girano in arco, le mani sono assottigliate e lunghe, più gentili e più nobili le forme, più trinciate le pieghe, più debole il colorito.

La scoperta di questo quadro, come opera dei due fratelli Erri, ci condusse a riconoscere per opera di uno di essi, probabilmente di Bartolomeo, il grande affresco murale, che si vede nell'abbazia nonantolana, e che deve essere stato eseguito circa al tempo della tavola suddetta, nel fondo d'una cappella dedicata a san Giacomo, e di patronato della famiglia Castelli di Pavia. In un frammento di un atto di visita della chiesa abbaziale, del 1460, secondo quanto ci viene assicurato, e della mano del notaio Giorgio Miscomino, *alias* il Grillo, uno dei due stampatori del *Breviario Nonantolano*, leggesi che nell'altare di san Giacomo, in una lunga zona, erano stati scritti alcuni versi dettati dallo scrittore dell'atto di visita. I versi si veggono ancora nel dipinto, ma finora l'interpretazione che ne è stata data, non soddisfa al senso comune.[2] Aggiungiamo soltanto che in una investitura del 1460, che si ritrova nell'archivio abbaziale, è indicato un *Charolus Castellus de Papia*, e negli atti del comune di Nonantola pel 1485 figura come massaro *Ser Pietro Castelli di Ser Castello da Pavia*.

L'affresco è in uno stato deplorevole. In una zona inferiore veggonsi diverse figure di santi, al disopra la striscia con versi inscritti, superiormente ancora l'Annunziata e l'Angiolo, infine il Crocefisso con la Vergine e san Giovanni ai lati nell'alto. La testa dell'angiolo annunciatore è iden-

[1] Cfr. *Iahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen.*

[2] Sono i segg:

« Cosmas hanc fieri Cugnola e gente Capellam
« Progenitus Sancti curavit honore Iacobi
« Charolus ut votum demum persolveret olim
« Pronepte ipsius Petri conferre salutem
« Haec divus dum jura suis dux Borsiusaeque
« Ian Galeaz Pepulis hic carmina scripta fuere »

tica a quella che si vede nella predella del quadro suddetto; l'orecchio cavernoso di san Iacopo Maggiore ha la stessa forma di quello che abbiam notato nel quadro dell' Ospedale della Morte. La parte inferiore è modellata meglio della superiore, e meno contorta ne' lineamenti delle figure, e più giusta nelle parti in iscorcio. Qui pure si sente, non diremo uno scolaro del Cossa, ma un artista che attinse alle stesse sue fonti; che fu a Ferrara ove studiò le opere di Piero della Francesca. La testa di un sant'Antonio, nella zona inferiore, sembra una tarsia del Lendinara.

Di Agnolo e Bartolomeo degli Erri possediamo pochi dati biografici. Nel 1449 Agnolo, per la compagnia di S. Giovanni, accudiva a miniare un messale scritto da Bartolomeo de' Setti, e vi fece un frontespizio, il Crocefisso in una pagina, e otto lettere su campo d'oro. [1] Dal 1450 al 1480, e forse più innanzi, l' uno e l' altro eseguirono gran parte dei lavori di pittura nel nuovo palazzo eretto da Borso in Sassuolo: Agnolo colorì due sale, sette camere, due loggie ecc.; Bartolomeo fratello di lui, vi dipinse, con altre cose, quattro figure nello studio del Signore. Finalmente lo stesso Angelo nel 1460 racconciò le pitture di tre camere del castello di Modena. [2] Altri pittori col cognome *de ler* o del Er vissero in questa città nel quattrocento: Benedetto di cui si ha memorie dal 1436 al 1453; Pellegrino che fiorì nel periodo 1454-97; Annibale discepolo del Francia e del Costa.

Contemporaneamente agli Erri, soggiornarono a Modena Cristoforo e Lorenzo da Lendinara, i quali nel 1465 diedero compimento agli stalli del coro della Cattedrale, e nel 1477 fecero in essa altri lavori di tarsia. Nel 1479 Cristoforo dipinse una tavola per altare, ed altra nel 1482. Crowe e Cavalcaselle fecero de' due fratelli i capiscuola dell'arte modenese del quattrocento; ma la Madonna, già esistente nella Cattedrale, ora nella R. Galleria Estense, segnata *Cristophorus* | *de Lendenaria* | *opus 1482* | dimostra che tra Cristoforo Lendinara e l'arte modenese non vi fu che affinità di origine. L'arte dello Squarcione e di Pier della Francesca è il substrato dell'arte ferrarese del tempo di Galasso, di Cosmè e del Cossa; e così fu dell'arte dei Lendinara che a Ferrara passarono la loro giovinezza nel far tarsie per lo studio di Leonello e di Borso, e a Padova poi ebbero attinenze con lo Squarcione. I pittori modenesi mostrano una più diretta derivazione dai Ferraresi. Noi non sappiamo vedere nel pittore che dipinse la Madonna del 1482, una vera tarsia fatta col pennello, il maestro del Bonascia o il capo stipite della scuola modenese.

Bartolomeo Bonascia dipinse una testa per l'oratorio dell'Ospedal della Morte nel 1468-70, oggi perduta; ed egual sorte toccò alle molte produzioni di lui, pittore, intarsiatore ed ingegnere. A saggio della sua lunga vita d' artista, chè egli morì nel 1527 di peste, più non rimane che una *Pietà*, a tempera, del 1485, ove si rivela rigido seguace del Cossa. Raffigura Cristo morto, sostenuto sul sarcofago da san Giovanni e da Maria. Il sarcofago nasconde la parte inferiore delle figure, e ha dipinto nella fronte a chiaroscuro due ippogrifi, imitati da un sarcofago romano. Attorno si vedono sparsi qua e là gli strumenti della Passione, e nel fondo le tre croci, e Gerusalemme. Fra i due ippogrifi sta l'iscrizione: 1485. HOC OPVS PINXIT BARTHOLOMEVS DE BONASCIIS. (*tav. 3*). È l'unico quadro che si conservi di quel singolarissimo artista modenese, che pur dovette lasciare molte opere nelle chiese e nei conventi. E con le opere, purtroppo, anche la memoria di lui scomparve, tanto che il Tiraboschi confuse Bartolomeo e Cristoforo Bonascia in una sola persona.

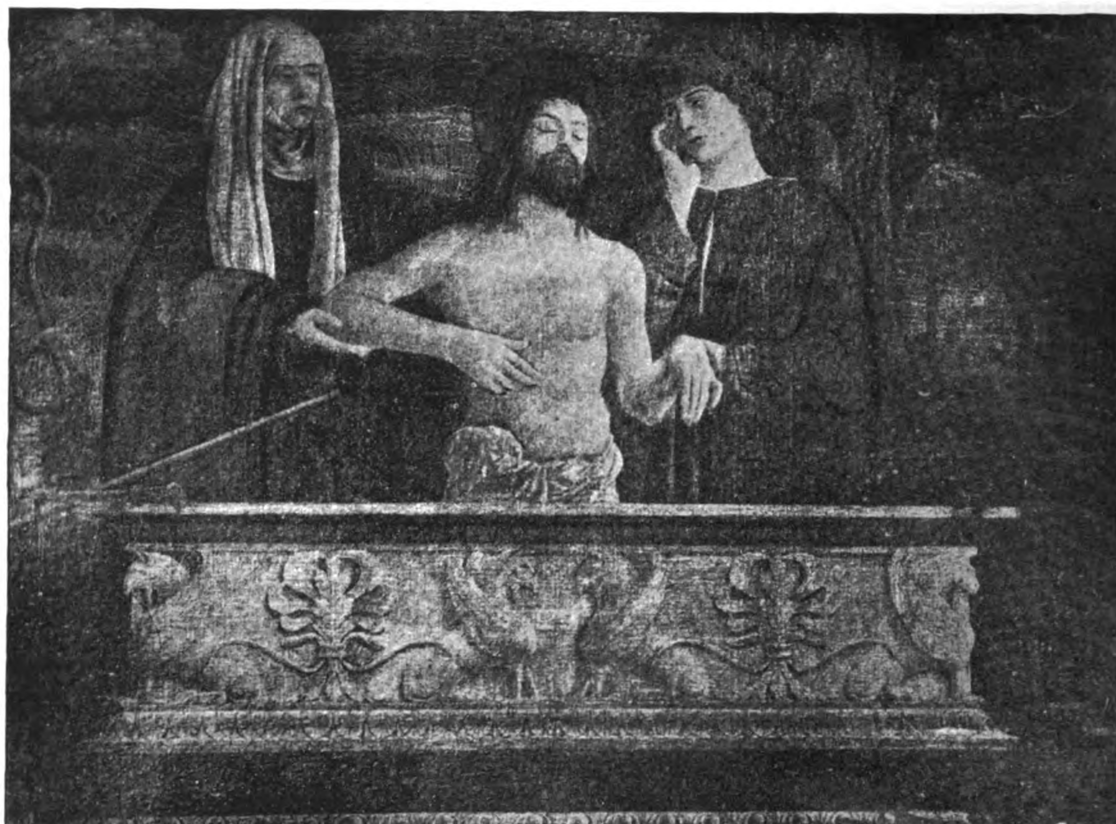
Con Agnolo e Bartolomeo degli Erri e col Bonascia si chiude la generazione modenese parallela a quella di Cosmè e del Cossa a Ferrara. Non mancarono certo altri rappresentanti; ma i loro nomi non si leggono più che nel dizionario del Tiraboschi o nelle carte d'archivio, e le loro pitture disperse pe' musei saranno indicate come opera di questo o di quello scolaro dello Squarcione, di Piero della Francesca e d' altri maestri ferraresi. Nella stanza attigua alla sagrestia di Nonantola si vede una tavola di quel periodo, probabilmente di pittor modenese, della scuola di Ferrara. Rappresenta il Redentore che sale con braccia aperte al cielo fra una gloria d' angioli, mentre la Vergine e gli Apostoli stanno inginocchiati sul piano: tutte figure di espressione burbera, con teste aventi allungata la nuca, il volto color rossiccio, l'iride dell' occhio grande e di

[1] A. VENTURI, *op. sudd.*

[2] CAMPORI, *I pittori degli Estensi*, op. cit.

color giallo chiaro, l'orecchia deforme, diritta superiormente e molto acuminata prima dell'attaccatura del lobo, le membra delle figure ossute, le dita con grosse nocche, le pieghe delle maniche rettangolari. Gli angioli hanno gonfie le guancie; la loro veste è cinta da fascie rosse, i cui capi sono svolazzanti a mo' di spirale. Il paesaggio è ferrarese, secondo le forme del Tura: monticelli conici soprastanti a massi dirupati e a scaglie sporgenti rettangolarmente nella parte superiore. Nella vallata veggonsi macchiette vestite di rosso e di azzurro.

Più nobiltà di forme e un gusto più raffinato dimostrò la generazione seguente con Francesco Bianchi Ferrari e Pellegrino Munari, i soli artisti di cui oggi sieno conservate alcune opere. Loro contemporanei, tenuti in istima, furono Francesco Setti e Francesco Magagnolo, e questi fu esaltato da Cesare Cesariano al pari di Pier della Francesca e di Melozzo da Forlì per l'arte sapiente



Tav. 3. — LA « PIETÀ », DIPINTO DEL BONASCIA
(R. Galleria estense in Modena)

degli scorci. Il nome di Magagnolo potrebbe però essere un soprannome; sarebbe stato mai quello del Setti?

Francesco Bianchi Ferrari, detto il Frare, fu di recente dissepolto dalla critica. Il Cavazzoni Pederzini scoprì per primo documenti che comprovarono come un'ancona rappresentante l'*Annunciazione della Vergine*, attribuita al Francia nella R. Galleria Estense, era opera di Bianchi Ferrari, rimasta incompiuta nel 1510, per la morte sopravvenuta al pittore, e continuata, forse nella parte decorativa, da un pittor di rotelle, Giovanni Scacciera o Scaccierare. Sulla base di questo quadro, la critica moderna ne indicò molti altri di questo maestro; ma abbiamo già dimostrato come *il transito della Vergine* della collezione Lombardi non possa attribuirsi al Bianchi Ferrari, come la tavola a scompartimenti della Pinacoteca di Ferrara e un altro dipinto del Senatore Morelli appartengano a Michele Coltellini. Il Morelli ascrisse anche al Bianchi un quadro della galleria di Berlino, rappresentante la *Circoncisione*, con la data M. D. X. VI, che molti riconoscono

autentica, contrariamente all'opinione del critico. (*tav. 4*). A ritenerla autentica concorrono le ragioni dello stile, assai meno rigido di quello che si riscontri nell'*Annunciazione* di Bianchi Ferrari, eseguita l'anno 1510, l'ultimo anno della sua vita. Le figure di quella sono lunghe, ossute e sottili; figure d'un maestro che valicò il quattrocento, ma ne conservò lo spirito. Nella *Circoncisione* invece le figure sono piuttosto tozze e di forme più sviluppate ed ampie, dipinte in modo più facile e libero. Siamo innanzi ad un quadro della nuova generazione pittorica ferrarese, del ciclo costesco, probabilmente ad un quadro dell'ultimo periodo del Coltellini, di cui riconosciamo il solito vecchio con la barba tondeggiante e appuntita. Anche il fondo con cortine a baldacchino ci mostra un motivo di decorazione, poco usitato dai vecchi maestri, che diligentemente dipinsero fine ed eleganti architetture nel fondo. Così il modo di disegnare le particolarità delle figure è diverso dal Bianchi Ferrari: in lui le dita delle mani sono più lunghe e sottili, e le pieghe non



Tav. 4. — LA CIRCONCISIONE, DIPINTO DI MICHELE COLTELLINI
(R. Galleria di Berlino)

disposte in righe parallele, massime verso i lembi dei manti e delle tuniche, come si riscontra nella *Circoncisione*.

Un altro quadro ascritto senza contrasto al Bianchi non ci sembra cosa della sua mano, se si confronta coll'*Annunciazione;* ed è la Madonna in trono e due santi della galleria del Louvre. Anche in questo quadro spira un'aria cinquecentista che non ha mai il Bianchi. La dolce e aggraziata figura del cavalier S. Quintino, la melanconica e pensosa del vescovo e degli angioli musicisti; e la figura della Vergine, dignitosa matrona, non hanno il carattere più familiare, più semplice, più antico del Bianchi. (*tav. 5*). Anche il fondo è più ferrarese: lago e poi boscaglie, e poi monti e monti. Ci sembra piuttosto l'opera d'un seguace del Grandi. La base del trono è decorata alla stessa guisa con cui questi ornò l'ancona già dei marchesi Strozzi, e ci mostra similmente, in un tondetto, Adamo ed Eva che porgono ascolto al serpente col capo di donna. V'è di più, ne' pilastri laterali del quadro, candeliere ornato nel modo simile a quello che soleva usare la scuola del Francia. Dicesi che il quadro provenga da Parma, dalla chiesa di S. Quintino; e anche ciò sembra argo-

mento per dubitare dell'attribuzione, che deve essere stata data assai tardi, forse al tempo Napoleonico, poichè prima non fu mai descritto un quadro con quelle figure, come opera del Bianchi.

D'altri quadri attribuiti con poco fondamento a questo pittore, faremo discorso in seguito, e messo così il lettore in sospetto riguardo ad alcune basi della ricostruzione artistica che la critica è venuta facendo da breve tempo, studiamo la parte più solida di esse, ed esaminiamo le notizie biografiche che si hanno di Francesco Bianchi Ferrari.

Il senatore Morelli ritenne che questi fosse ferrarese, e scrisse che in Modena era detto Frarè; ma Iacopino Lancilotto lo chiamava *Mastro Bianco Ferraro*, e Tommasino, figlio di quel cronista, *Francesco de Bianco Frare*; nell'archivio della confraternita della SS. Annunziata, è detto *M.º Francesco de Bianchi* oppure *M.º Francesco del Bianco Ferraro*. Questo dimostra che la parola *Ferraro* perdette per sincope la vocale non accettata della prima sillaba, come avviene di frequente nel dialetto modenese, e si convertì in Frare, ma non in Frarè. Il cognome Ferrari è comunissimo a Modena ed era quello della famiglia del pittore; poichè l'altro del Bianchi non era che il nome del padre o di qualche ascendente, aggiunto al nome di famiglia per distinguere tra loro diversi rami del medesimo casato. E che fosse modenese il pittore, si sa dalla cronaca di Iacopino Lancilotto, ove è detto esplicitamente di Modena.

Benchè così sia dimostrato che il Bianchi Ferrari fosse modenese, è vero però che in arte egli è essenzialmente ferrarese. Noi vediamo in lui un artista cresciuto agli esempi del Tura e d'altri ferraresi, specialmente di Ercole Roberti; ma non è vano determinare la sua patria, perchè noi possiamo spiegare come nel 1510, quando gli altri artisti di Ferrara dimostravano una rigogliosa pienezza di forme, egli si dimostrasse uno scolaro del Tura in ritardo. Il movimento dell'arte nei piccoli centri accade sempre più lentamente, e mentre nelle grandi città l'arte si riveste e si trasforma, nelle città secondarie conserva, anche vecchia, le prese abitudini. Bianchi Ferrari, che ci compare innanzi per la prima volta nel 1481, nell'ultima opera della sua mano, del 1510, mantiene ancora l'antica rigidità di forme.

L'*Annunciazione* della R. Galleria Estense ne dà una prova. Fu commesso il dipinto nel 1506 a Francesco Bianchi, dai confratelli della Santissima Annunziata; ed il pittore vi lavorò intorno sino al 1510, data della sua morte. Ma la tavola essendo rimasta incompiuta, venne portata a Gian Antonio Scaccieri o Scazeri o Scazzerare, detto il Frate, il quale promise di lavorarla *da homo da bene secundo era stato promesso per mastro Francesco*. Innanzi ad un arco finamente ornato sta un angiolo con un giglio in mano, in atto di pregare in ginocchio innanzi alla Vergine inginocchiata e con le braccia conserte al seno. Lo Spirito Santo, in forma di colomba, scende su di lui, e fra i suoi raggi sur un nimbo d'oro sta il bambino Gesù. In alto Dio Padre, in mezzo ad una gloria d'angioli, col globo in mano. Sul fabbricato vedonsi, in due lunette, figurate a chiaroscuro, la scena del Diluvio universale, e l'esercito di Faraone inghiottito dalle onde. Fra l'arco e il cornicione stanno quattro scudetti rappresentanti la Creazione della Donna, Adamo ed Eva presso l'albero del bene e del male, gli stessi scacciati dal Paradiso terrestre, Caino che uccide Abele. Nel fregio del cornicione tritoni, nereidi, sirene e Nettuno; e al disopra di esso un adornamento a forma di balaustra in legno. Nel fondo, dietro all'arco, una casa nello stile del Rinascimento finamente disegnata, innanzi alla quale è rappresentato l'incontro di santa Elisabetta e di sant'Anna; poscia un edificio in rovina, e dietro una catena di colli giallognoli e alcuni massi a mo' di scogliera, limitati da altri più elevati di colore azzurrino con fratture simili a quelle che avvengono in pietre dure, i quali ricordano per la forma il monte Cimone e la pietra di Bismantova.

I documenti ci avvertono che questa non fu opera della sola mano di Bianchi Ferrari: quale parte spetta perciò a lui, e quale allo Scaccieri? È difficile determinare fin dove si spingesse la sua mano. Certamente sono di lui gli ornati che circondano gli scompartimenti con figure, nella piccola chiesa di San Lazzaro presso Modena; e quindi converrebbe ammettere che lo Scaccieri eseguisse la parte decorativa del dipinto. A guardare anche i monocromati del cornicione dell'arco e i quattro scudetti suindicati, si conosce un disegnatore alquanto diverso da quello che eseguì le pitture principali, nelle teste grosse e quadre, con ampie fronti, delle figure. Sapendosi poi che lo Scaccieri era specialmente dedicato a pitture di targhe e di rotelle, non è ardito supporre che a lui si debba la finissima ed elegante architettura, gli ornamenti delicati delle cornici, e alcuni

dei monocromati dei tondetti che si ritrovano profusi sull'arco. La profusione di quelle forme attesta forse di per sè il pittor di rotelle. Del resto il Bianchi Ferrari, morendo, avrà lasciata disegnata, meno qualche accessorio forse, la parte non colorita dell'ancona; e quindi noi possiamo riguardarla in gran parte come opera sua.

Questo è il solo quadro autentico, e quindi il solo punto di partenza pe' confronti. Un quadro che gli si approssima grandemente, quantunque eseguito qualche decennio prima, è la grande tavola d'altare, rappresentante la *Crocifissione*, che si vede pure nella R. Galleria Estense, ove fu attribuita a Gherardo d'Harlem (*tav. 6*). Alla Mirandola, ove stette sino al 1818, era ascritto al Mantegna, e vedevasi nella chiesa di San Francesco, in un altare dell'antichissima casa Pedocca, una delle tante diramate dai figli di Manfredo. Il Cicognara la reputò di buon pittore tedesco, cadendo nell'errore di molti che prima e dopo di lui, nella forte impronta settentrionale della scuola ferrarese non seppero che trovare riscontri con la scuola tedesca, e non videro invece un'indipendente manifestazione dell'arte italiana. Crowe e Cavalcaselle vi scorsero lo stile d'un intarsiatore, in parte mantegnesco e in parte ferrarese, e pensarono ai Lendinara; ma, come abbiam detto, la Madonna di Cristoforo Canozzi e le sue tarsie e quelle del fratello suo sono là per attestare che i due maestri lendinaresi non ebbero che comunanza di origine con l'arte ferrarese e la modenese.

Noi manifestammo già la supposizione che il quadro fosse opera d'un incognito allievo d'Ercole Roberti, e dopo un esame più attento, dopo continuati riscontri, abbiamo sospetto ch'essa sia un'opera dei primi tempi del Bianchi Ferrari. La testa della Madonna nel quadro dell'*Annunciazione*, come quella della Maddalena nella *Crocifissione* hanno gli stessi caratteri, gli stessi lineamenti, lo stesso ovale del volto, gli stessi capelli increspati e dorati che scendono giù dagli omeri. V'è poi un simile modo di piegare nei due quadri, e quella durezza metallica speciale de' contorni; e quei fondi con colline azzurre, senza le vallate solcate da rivi e canali come ne' quadri ferraresi, con quelle montagne a mo' di scogliere ripide, con la vetta che sporge a mo' di dente, come ne' quadri ferraresi del tempo, nella predella ad esempio co' miracoli di san Giacinto al Vaticano.

Il quadro della *Crocifissione* aveva per cimasa un quadretto, che pure si ritrova nella R. Galleria Estense, ove, perdutasi notizia dell'origine sua comune con la grand'ancona, fu ascritta alla scuola antica bolognese; ma evidentemente il quadretto è della stessa mano del pittore che quella dipinse. Rappresenta Cristo che appare alla Maddalena, la quale è riproduzione fedele di quella che si vede nel gran quadro appie' della Croce. Il quadro della Crocifissione non è l'opera d'un artista di prim'ordine, ma energico ed espressivo. La lotta de' soldati, che si azzuffano per le sacre vesti giuocate ai dadi è espressa con la forza, con la potenza degna del Roberti; il gruppo delle donne, che sostengono la Vergine svenuta e cadente all'indietro, è bello per la pietà che le anima; fantastica la testa feroce del ladrone, alla sinistra del Cristo, su cui si addensano altre nubi; caratteristici, variati e strani i costumi de' guerrieri e del popolo affollato nel Calvario.

Alcune figure qua e là sembrano improntate da un pittore ultramontano; e forse furono copiate da qualche incisione tedesca o fiamminga.

Un seguace del Bianchi e in qualche parte il Bianchi stesso in persona si rivela nella pittura dell'altare in pietra della Cattedrale modenese: la lunetta, ove è rappresentata la *Natività;* i pennacchi dell'arco con l'angiolo e l'Annunciata; le figure dei profeti Malachia, Iacob, Abramo, Elia e le altre che sono coperte dall'altare innestato barbaramente entro il vecchio altare ricordano grandemente il Bianchi. Tengono anche, ma alquanto meno di lui, le figure ridipinte dei santi Geminiano, Sebastiano, Caterina d'Alessandria e un Monaco con una crocetta rossa: figure in piedi, che si veggono ne' fianchi della cappella. Ma la parte più importante della pittura, e la più salva dai ritocchi oggi non si vede: essa è nascosta dall'altare sovrapposto! Quaranta anni fa all'incirca, restaurandosi la cappella, si vide da alcuni, e fu descritta dall'arciprete Pietro Cavedoni e dal Campori, quella parte nascosta, come rappresentante *Il Giudizio Universale*. A ritenere che quelle pitture sieno in parte almeno del Bianchi basti osservare l'arcangelo Gabriele di uno dei pennacchi dell'arco: la posa è identica a quella che si vede nella Galleria Estense, egualmente disegnato l'incurvarsi del braccio in atto di benedire, eguali le mani con lunghe dita. Anche le teste dei profeti hanno l'ossatura angolosa delle teste scarne del Bianchi. Così la Madonna annunciata, nella acconciatura, nel carattere della fisonomia ricorda quella della tavola della Galleria Estense. In



Tav. 5. — ANCONA ATTRIBUITA AL BIANCHI FERRARI
(nel Louvre)



TAV. 6. — LA CROCIFISSIONE, TAVOLA DI F. BIANCHI FERRARI (?)
(R. Galleria Estense in Modena)

tutte le figure si vedono poi quei grandi e spalancati occhi, che i modenesi storiografi notarono come caratteristica delle antiche pitture, oggi perdute, di Bianchi Ferrari.

Al tempo di Bianchi Ferrari, fioriva un altro pittore modenese più giovane di lui, e che ebbe celebrità grande al suo tempo, ricordato dal Vasari, *come ornamento del suo secolo*, Pellegrino Aretusi, detto Pellegrino da Modena od anche Pellegrino Munari: soprannome questo che egli ereditò dal padre, il quale teneva in affitto il mulino di Panzanello. Figlio di un pittore di barde da cavalli, di rotelle da giostre, di cassoni nuziali, in breve tempo seppe acquistarsi *nome di bello ingegno nella patria*. Sin dal 1483 un poeta modenese, Giovan Maria Parente, che scrisse versi assai deboli in *commendatione* delle donzelle modenesi allora viventi, parla di Pellegrino Munari

« Zoveno bello e degno in la pictura »

come del fidanzato di una giovinetta che ne andava nobilmente orgogliosa, di Cassandra Calori, la cui bellezza, al dire del poetucolo galante e audace come un secentista, era *un canestro di rose e di viole.* [1]

Quando si udirono le meraviglie di Raffaello da Urbino in Roma, Pellegrino Munari, benchè avanzato negli anni, lasciò la città sua per recarsi allo studio dell'Urbinate, ma a torto il Vasari lo mostra mettersi a tutta lena allo studio per corrispondere alle speranze già concepite di lui, gareggiare co' discepoli di Raffaello per ottenere la grazia di questo e nome fra i popoli. Se nell'anno 1483 era *un giovane bello e degno nella pittura*, doveva essere almeno cinquantenne, quando a fianco di Raffaello dipinse nelle Loggie vaticane. Erroneamente perciò fu ascritto nel novero dei discepoli di Raffaello, chè a cinquant'anni un artista non si rifà, non si rinnova, non rinuncia a tutto il suo passato: molto meno poi si può applicare a studii ed acquistare soltanto allora *la pratica maestrevole nell'arte.*

Venuto meno l'Urbinate, Pellegrino tornò a Modena, sua patria; ma verso la fine del 1523 ebbe tronca violentemente la vita. Aveva il figlio di lui fatta pace col nemico Giuliano di Bastardi; ma poscia, incontratolo per via, lo colpì mortalmente con una partigiana. I Bastardi, saputo il fatto, si levarono in armi; e il figlio di Pellegrino Munari, preso da spavento, si rifugiò in casa amica. Intanto Pellegrino, venuto a cognizione dell'accaduto, corse a parlare col figlio; ma nel ritornare poi alla dimora fu assalito da' Bastardi, crivellato di ferite, e spirò in casa de' Rococcioli. « Dolse molto, scrive il Vasari, ai Modenesi questo caso, conoscendo essi che per la morte di Pellegrino Munari restavano privi d'uno spirito veramente peregrino e raro ».

Tanto sappiamo di lui; ma purtroppo l'artista ch'ebbe un posto nell'Olimpo vasariano, oggi è dimenticato, sconosciuto quasi, perchè non si conservano opere certe della sua mano. La gloria dell'arte non vive di sole tradizioni. Caddero gli affreschi delle chiese di Roma citati dal Vasari o furono guasti e mascherati: nelle Loggie vaticane si addita con certezza l'opera sua, e non si distingue chiaramente da quella degli altri aiuti di Raffaello: le figure da lui colorite nel 1495, sul timpano della porta dell'oratorio dell'ospedal della Morte di Modena, furono assai per tempo distrutte: di una tavola co' santi Cosma e Damiano dipinta nel 1523 e d'un'altra rappresentante il *Battesimo di Cristo* e di altre ancora, più non resta ricordo.

Solo si addita come opera sua un quadro della Galleria Estense, in cui si alternano gl'influssi dei Dossi e di Giulio Romano, ed è opera evidente di un artista che fiorì più tardi di Pellegrino da Modena. Certo non è cosa d'un pittore che passò la sua giovinezza nel secolo XV, negl'ideali dell'arte, ancora rigorosa e casta, ancora devota figlia della natura; ma chiaramente appartiene ad un artista cresciuto agli esempi de' Dossi, e che risentì ad un tempo l'influsso di Giulio Romano, il quale dalla vicina Mantova affascinava gli artisti con le fastose decorazioni dei palazzi dei Gonzaga. Gli angioletti con quelle chiome mosse dal vento sono caratteristiche dei Dossi; come la figura della giovane donna, che si rivolge sorpresa ad una vecchia abbacinata dallo splendore emanato dal divin fanciullo, appare, fin nell'acconciatura, un'imitazione da Giulio Romano.

È chiaro che Pellegrino Munari non poteva, com'avemmo a scrivere altra volta, seguir le

[1] GIOV. MARIA PARENTE, *In commendatione de Donzelle modenese viventi nell'anno 1483.* Modena, 1483.

orme dei Dossi, giovani ancora, quand'egli, già vecchio, cadde sotto i pugnali de' nemici del figlio; e vane furono quindi le discussioni che dette origine il quadro dal Lanzi al Rosini, ai commentatori del Vasari e al Minghetti. Chi lo volle dipinto prima dell'andata di Pellegrino a Roma e chi dopo; chi vi trovò reminiscenze raffaellesche e chi no. Solo il Minghetti mise in dubbio che il quadro fosse dipinto da Pellegrino, ma per ascriverlo con vera stravaganza a quel rigido e ossuto quattrocentista di Francesco Bianchi Ferrari, e senza chiedersi per qual tramite provenissero al dipinto alcune qualità della scuola di Raffaello, riconosciute in esso da un critico che dedicò la vita allo studio dell'Urbinate, dal celebre Passavant.

Oltre la *Natività* della Galleria Estense, si mostra, come opera di Pellegrino, a Cento, nella quadreria municipale, un altro quadro; così a Parigi, nella collezione che il Duca d'Aumale ha donato all'Istituto di Francia, si indica col nome di Pellegrino una copia con varianti della pala d'altare dipinta da Fra Bartolomeo della Porta per Ferry Carondelet, ora nella cattedrale di Besançon. Come si vede quelle attribuzioni in parte non riposano su notizie storiche o documenti irrefragabili; nè l'altre possono essere state suggerite da riscontri di stile, perchè nulla di sicuro, d'incontrastato rimane finora che ricordi il principe de' pittori modenesi.

La buona sorte favorì le nostre ricerche; e qui possiamo con ferma convinzione indicare, come opera di Pellegrino Munari, un quadro ascritto a uno dei più grandi maestri ferraresi, a Lorenzo Costa.

Si trova a Ferrara, nella Pinacoteca Comunale. La Madonna siede in un magnifico trono, e tiene il Bambino ritto nelle sue ginocchia. Due angeli seduti in alto sul trono suonano strumenti musicali; e nel piano, a destra vedesi la figura seminuda e in una posa elegante di san Girolamo, a sinistra quella di un vescovo apparato di un piviale damascato e in atto di reggere la città protetta. Sotto ai piedi della Vergine si stende un tappeto tessuto d'oro: e sullo schienale del trono sta in un tondo la figura di Mosè a monocromato. Nella base del trono stesso vedesi in un circoletto la Natività, e da una parte e dall'altra di questa l'esercito di Faraone sommerso dai flutti e gli Israeliti nel deserto intorno alle scaturigini con anfore. (*tav. 7*).

Il santo Vescovo fu indicato ne' varii cataloghi della Pinacoteca ferrarese prima come un san Zenone, poi come un sant'Emidio, infine per un san Petronio. A poco a poco tutti i nomi di santi Vescovi sarebbero forse stati pubblicati nelle nuove edizioni del catalogo, e chi sa che un giorno o l'altro si fosse arrivati a coglier nel segno, pescando nel calendario per quel vescovo *bianco per antico pelo*, che sostiene la svelta Ghirlandina, il nome di san Geminiano. È proprio lui il protettore di Modena, è proprio la torre modenese quella che si eleva bianca sulle case, con le sue balaustrate a ghirlanda!

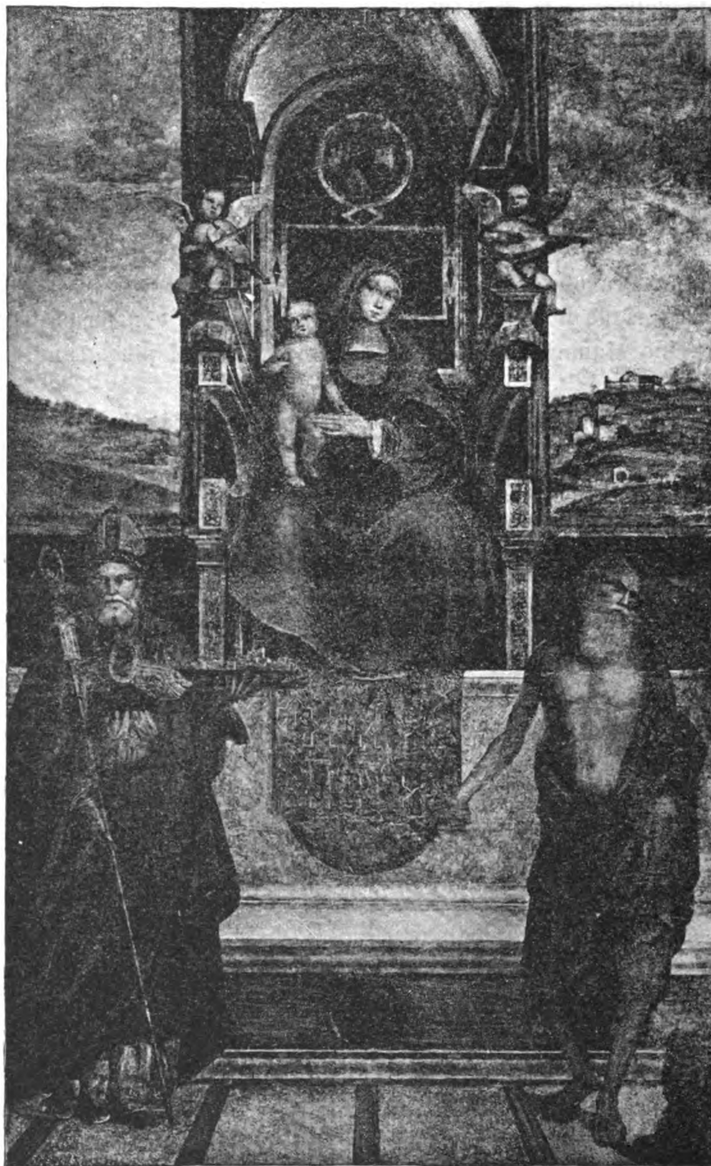
Ma donde provenne il quadro? Il catalogo indica Verona, come luogo di provenienza; ma insegnano purtroppo assai poco i cataloghi delle gallerie italiane. Fu quel quadro venduto nel 1840 da Antonio Zen, nobile veneziano ridotto a far l'antiquario, e che era, a quanto ci scrive, un conoscente di lui, sempre in viaggio con *dipinti, a Parigi, a Londra, a Vienna, a Milano, a Torino.* Difficile è perciò constatare la provenienza, tanto più che l'antiquario aveva forse molte ragioni per occultarla. Da Verona certo non provenne, che niuno storiografo veronese citò l'ancona mirabile, come esistente sugli altari della città di San Zenone.

Che provenisse da Modena? Ricordiamo che il P. Lazzarelli, monaco cassinese, nel suo ms. inedito sulle pitture delle chiese di Modena, e che il Pagani nella sua descrizione a stampa delle chiese stesse, [1] indicarono il quadro, come esistente in mezzo al coro della chiesa della Madonna della Neve. Entrambi descrivono la Vergine, come sedente su antico maestoso trono, col divin Figlio in piedi sulle sue ginocchia, gli angioli intorno, san Geminiano e san Girolamo nel piano. Ricordiamo che Tomasino Lancilotto, cronista contemporaneo al Munari, parlò del quadro, quando nel 1508 fu posto sull'altare della Confraternita dei Battuti, e del suo costo di quaranta ducati e della magnifica cornice fattane da Bartolomeo Bonascia. [2]

[1] G. Filiberto Pagani, *Le Pitture e sculture di Modena indicate e descritte.* Modena, 1770, p. 44.

[2] T. Lancilotto, *Cronaca.* Sotto la data delli 4 agosto 1509: « Fu portato la tavola dipinta in l'ospe-

Al tempo del Tiraboschi quel quadro era l'unico saggio del valore di Pellegrino Munari. Dalla chiesa di S. Maria della Neve, verso la fine dello scorso secolo, fu portato alla chiesa di S. Giovanni, commenda della religione di Malta; di là nel febbraio del 1811, d'ordine del Prefetto del Dipartimento del Panaro, fu tolto da Antonio Boccolari, professore dell'accademia di Belle Arti, e spedito al Consigliere di Stato, direttore generale della Pubblica Istruzione a Milano. [1]



Tav. 7. — ANCONA DI PELLEGRINO MUNARI
(Galleria Municipale di Ferrara)

Il Boccolari nel farne la spedizione accennava ad alcune particolarità, che noi riscontrammo

dale di S.a Maria di Batù, la quale ha dipinto M.ro Pelegrino de M.ro Zohan de Artuxi alias di Munari, e costa de depintura ducati 40 che son L. 140 e de legname costò dixene L. 70 de M.ro Bertolami Bonascia circa 18 anni fa et fu in sabato la vigilia de Santa Maria dala Neve quando ge fu portato. » Questa notizia è completata da un'altra dello stesso Tommasino, che sotto alla data 26 Aprile 1507, così scrive: « In questo dì fenne portare la tavola dello spedale di Batù in la botega de M.ro Ludovigo dell'Aqua de Vita da Brescia dipintore per farla dipinzere... » Da ciò si dovrebbe dedurre che Pellegrino Munari lavorasse nella bottega de Lodovico dall'Aqua di Vita, ignoto pittor bresciano.

[1] Arch. di Stato in Modena. Carte del Regno Italico

nel quadro della Pinacoteca ferrarese: la tavola formata di quattro pezzi congiunti, i danni sofferti nelle connessioni e ne' contorni.

Tanto apprendemmo da carte del modenese Archivio di Stato; ma come il quadro divenisse poi proprietà dello Zen, non arrivammo a scoprire. Niuna opera però che corrisponda alle descrizioni del Lazzarelli, del Pagani, del Boccolari si trova nè a Milano, nè al Louvre, ove rimasero in parte i quadri tolti dal governo francese, intorno al 1811, da questa o da quella provincia italiana.

Nella galleria ferrarese il quadro è attribuito a Lorenzo Costa; ma l'attribuzione non è esatta;



Tav. 8. — ANCONA DI PELLEGRINO MUNARI
(R. Galleria di Berlino)

nè Crowe e Cavalcaselle, nè il Lermolieff, nè il Frizzoni, osservatori acutissimi, l'ammisero. Pellegrino Munari rivela in quel dipinto caratteri di affinità col celebre Ercole Grandi ferrarese, e

N. 1862, sez. I, tit. L. C. 8. « Dipartimento del Panaro, comune di Modena, 9 febb. 1811. Distinta del Quadro esistente presso l'Uffizio della Direz. del Demanio del sudd. Dipartimento dell'infradescritta provenienza prescielti dal Sig. Antonio Boccolari Professore dell' Accademia di Belle Arti in Modena in qualità di Delegato del Governo per uso delle Reali Gallerie da dirigersi a Sua Eccellenza il S.r Ministro dell'Interno che è l'unico esistente nel Dipartimento suddetto. — Commenda di S. Giovanni Battista del Cantone Confraternita Soppressa della B. V. della Mercede. — N. I. Quadro centinato al dissopra dipinto in tavola in quattro pezzi uniti, e patito nelle unioni, e contorni del Quadro, con diverse crostature, rappresentante la Madonna col Bambino sedente in un trono contornato da due Angeli che suonano strumenti, san Girolamo, e san Geminiano a piedi della medesima,



TAV. 9. — PARTE DELL'ANCONA DI PELLEGRINO MUNARI
(In S. Pietro di Modena)

in generale con la generazione pittorica ferrarese di quel tempo, come dimostrano anche tutti gli artisti modenesi suoi contemporanei.

Il dipinto di Pellegrino Munari fu eseguito, come abbiamo detto, nel 1509 e ci mostra il pittore nella pienezza delle sue forze artistiche, e sempre più ci persuade ch' egli non entrò nello studio di Raffaelo come esordiente, ma apportando il nobile contributo dell'arte sua. Fino ed elegante ne' particolari, nobile nelle figure, vivace nel colorito, egli dimostra che, nel Rinascimento, Modena prese una parte non ingloriosa.

Il quadro della Galleria di Ferrara ci dà modo di indicare, come probabili opere di Pellegrino Munari, altri dipinti ascritti ad autori diversi. Una di esse è l'ancona della galleria di Berlino (n. 1182) ascritta alla scuola di Padova, del periodo 1480-1500: la Madonna col bambino Gesù sta sur un trono, a' cui lati si vedono san Girolamo, un santo vescovo, san Giovanni Battista e san Francesco, (*tav. 8*). Il trono su cui siede la Madonna è similmente costruito ed ornato con intagli e mosaici, come un altro di un quadro della chiesa di san Pietro di cui faremo discorso in seguito. Fra i motivi dell'ornato se ne possono rilevare alcuni identici, ad esempio l'aquiletta, in un tondetto, ad ali aperte col corpo visto di profilo; il fregio dell'orlo del tappeto steso sotto ai piedi della Vergine nella pala d'altare di Berlino uguale a quello del tappeto, che sta sotto a' piedi degli angioli nel dipinto della chiesa suddetta. La parte superiore dell'ancona di Berlino fu interamente ridipinta; ma il trono, il paesaggio, i santi bastano a dimostrare come il quadro possa attribuirsi verosimilmente al Munari. Basti osservare il san Girolamo, ove l'artista riprodusse con qualche variante la figura dello stesso santo che si vede nell'ancona della Galleria di Ferrara, con quella stessa sua posa danzante. Certo il quadro della Galleria di Berlino appartiene ai primi tempi del Munari, mentre quello di Ferrara ad un periodo avanzato del maestro; ma anche tra i due quadri avvi una stretta correlazione. Fra questi due stanno l'ancona votiva di Casa Rangoni e quella della chiesa di san Pietro in Modena.

Quella di Casa Rangoni rappresenta la Vergine in trono col figlio, i santi Giovanni Battista e Girolamo ai lati; e i coniugi Nicolò Rangoni e Bianca Bentivoglio in atto di adorazione. Fu ascritta al Francia, [1] poi al Costa e infine al Bianchi Ferrari; [2] ma il tipo della Vergine è diverso da quello che si riscontra nel Bianchi Ferrari, e mostra, come nel Munari, una diretta relazione coi pittori del ciclo costesco. Fu eseguito probabilmente, prima della fine del 1500, perchè in quest'anno Nicolò Rangoni passò ad altra vita. [3]

L'ancona della chiesa di san Pietro fu ascritta dal Lazzarelli alla scuola del Francia [4] e dal Pagani a Iacopo Francia; [5] il Tiraboschi riferì come da taluno fosse detta opera di Meloni da Carpi, da altri di Pellegrino Munari; e il Malmusi poi [6] lo ritenne del Meloni, e infine il Morelli l'ascrisse a Bianchi Ferrari. Secondo il Lazzarelli, fu eseguito circa il 1506. Vedesi il quadro, nella seconda cappella a sinistra, e rappresenta la Vergine in trono col bambino Gesù; i santi Sebastiano e Girolamo ai lati; e tre angioli che suonano ai piedi del trono. (*tav. 1, 2 e 9*). Non può essere cosa del Meloni ch'ebbe differenti caratteri come diremo più innanzi; nè di Iacopo Francia, che

dipinto da Pellegrino Monari celebre Pittore Modenese... Lataur Direttore. T. Oldofredi Prefetto. - Antonio Boccolari » Trovasi anche nell' Archivio avviso della spedizione del quadro, dato dal Boccolari (13 Febb. 1811, carta n. 1862), e una minuta di lettera di T. Oldofredi al Consigliere di Stato, Direttore Generale della Pubblica Istruzione, con la quale gli trasmetteva la descrizione del quadro del Munari e d'un altro del Caula (14 Febb. 1811, n. 1862).

[1] V. Litta, *Famiglie illustri d'Italia*. Famiglia Rangoni.

[2] Lermolieff, *op. cit.*

[3] Notiamo qui, ma senza pensare ad applicazione alcuna, le parole di Jacopino Lancilotto, riguardanti un pittore di casa Rangoni: « Ottobre 1495. La Magnifica M.a Violante dona fu del mag.co conte Ugo Rangon fece fare una chapela tonda fata in suxo il prato de la Osservanza de fora de Modena, apresso la via che confina, e fece fare dentro la tavola dell'altare, e fecela dita tavola uno dito Cechin de Sete ».

[4] *Pitture delle Chiese di Modena rifferite da Don Mauro Lazzarelli da Modena Monaco Cassinese nell'anno 1614.* R. Bibl. Estense. Ms. XII. C. 18.

[5] Filiberto Pagani, *Le pitture e sculture di Modena indicate e descritte.* Modena, Sociani, 1770.

[6] *Notizie storiche ed artistiche della chiesa e Monastero di S. Pietro in Modena.* Annuario storico modenese. T. I. Modena, Cappelli, 1851.

ne' suoi primi tempi fu ligio agli insegnamenti del padre; nè del Bianchi Ferrari, perchè il confronto con la *Annunciazione* della Galleria Estense lascia scorgere nell'ancona di san Pietro una maggiore larghezza di forme, e una decisa impronta di cinquecentista.

La più verosimile ipotesi è quella che ascrisse il quadro al Munari, e se per alcuni caratteri trovasi affinità col Bianchi Ferrari, conviene ammettere ch'essi sieno comuni all'arte, generali e proprii della scuola modenese. Il fondo è simile al quadro del Munari, nella galleria di Ferrara: e fra le particolarità accenneremo a quella degli ornati, ne' bracciali del trono, a mo' di tarsia nera su fondo d'oro, aventi nel mezzo, entro a circoletti, un'aquila. Il quadro porta uno stemma con tre monticelli, che è quello della famiglia Sassi modenese; ma gli stessi tre monticelli si vedono nell'ornamento in legno d'un altare della parete della navata opposta della chiesa, dipinti per ben due volte sopra i pilastri laterali. Ciò destò il sospetto che il quadro fosse collocato anticamente in posto diverso; e difatti vi fu uno scambio. La *Deposizione* dell'altare a destra era con tutta probabilità nell'altare a sinistra ov'è l'ancona del Munari, come vien dimostrato dal carattere della predella e della cimasa dello stesso altare a destra, le quali appartengono e s'accordano col carattere dell'ancona a sinistra. La predella dell'altare a sinistra rappresenta i fatti della vita di san Girolamo, la cimasa mostra un Dio Padre. Con questi criteri è stato ricomposto il quadro per cura del Ministero della Pubblica Istruzione.

Tanto sappiamo delle opere di Pellegrino Munari, creduto finora erroneamente scolaro di Raffaello, gregario invece nella schiera de' pittori ferraresi. E con lui, ultimo rappresentante del ciclo de' quattrocentisti modenesi, chiudiamo questo studio. Pellegrino Munari, il più vantato di tutti, già in età avanzata, s'inoltra per vie diverse da quelle battute dalla scuola modenese sino al suo tempo; e la sua individualità scompare. I grandi astri di Roma attraevano i pittori dei municipi italiani nella loro orbita; ma da quell'accentramento ne venne la debolezza dell'arte italiana.

A. Venturi

NUOVI DOCUMENTI

Fasti Gonzagheschi dipinti dal Tintoretto.

Per il palazzo ducale di Mantova il principato di Guglielmo Gonzaga segna un periodo di operosità quasi febbrile: sotto la direzione dell'architetto Bertani, non solo venne allora creato un nuovo appartamento sontuoso, ma si procedè dapertutto ad ampliamenti e restauri; e una schiera di pittori, capitanata dall'Andreasino e dal Costa *juniore*, s'affaccendava ad eseguire alla lesta decorazioni di chiassosa eleganza.

Far presto, era la parola d'ordine di quel Duca: e non bastando al suo desiderio gli artisti mantovani, ultimi discepoli di Giulio Romano, si dovè ricorrere al Tintoretto, all'improvvisatore più celebre della pittura.

Le relazioni del Robusti con la corte di Mantova sono state finora accennate appena, confusamente: [1] e neppure noi potremmo con precisione affermare quando siano cominciate. Sta però di fatto che nel 1579 egli aveva di già compiuto pel duca Guglielmo parecchi quadri di grandi proporzioni: e che sulla fine di quell'anno, il conte Teodoro Sangiorgio — gentiluomo assai colto, incaricato d'invigilare i lavori del palazzo, e di fornire indicazioni e temi agli artisti — commise al Tintoretto quattro dipinti di fasti gonzagheschi.

A Mons. Palo Moro, residente ducale a Venezia, il conte Sangiorgio scriveva il primo ottobre 1579:

« Molto M.º et R.º S. — Restano da farsi quattro quadri grandi in circa come sono quelli che ha fatto il Tintoretto nelli quali vanno pinti li fatti del S.r Duca Federico di f. m.; perciò S. A. mi ha comandato che io scriva a V. S. che parli ad esso Tintoretto per vedere s'egli li vole fare, che se li manderà subito la descritione delle historie. V. S. gliene parli dunque quanto prima et lo esorti a prendere l'impresa allegramente et sopratutto a risolversi di far presto. Del mercato non dico altro perchè non si discostaremo da quello degli altri quadri già da lui fatti, purchè egli vogli far presto come sarebbe fra qui et natale.... »

Un termine così breve non poteva bastare nemmeno al Tintoretto; e Monsignor Moro rispose il 10 ottobre che il pittore avrebbe volentieri servito Sua Altezza, ma gli *bisognarà più tempo.* Non si diede però vinto il Sangiorgio, che a volta di corriere replicava insistendo con questa lettera:

« Molto M.º et R.º S. — Il mio Ser.mo ha sentito molto volentieri la risolutione di Messer Giacomo Tintoretto di servire l'A. S. in far quell'opera delli 4 quadri, di che scrissi a V. S. la settimana passata, ma vorrebbe che in ogni modo egli facesse ogni sforzo per darli espediti a Natale, et mi ha commesso ch'io scriva a V. S. che li dica in suo nome che se mai hebbe desiderio di farle piacere, che le faccia questo di servirlo presto. Dissi a V. S. che nel prezzo saressimo d'accordo et lo replico anco hora, perchè credo che egli si ricorderà della differenza della grandezza da questi a gli altri che ha fatti.

« Mando qui insieme la pianta della camera ove vanno posti detti quadri et insieme annotate le misure di ciascuno d'essi con la descritione dell'aria. Dica V. S. al detto Messer Giacomo che s'apparecchi le tele per far il lavoro et li faccia dare l'imprimera che mentre che ella s'asciuga io li manderò per messo a posta, senza aspettare li corrieri ordinari, la descritione delle historie. S. A. vorrebbe che egli mandasse in qua una bozza dell'inventione, perchè quando saranno finiti li quadri non s'habbi causa di farli mutare sito delle persone principali, come ha bisognato in quelli che ha di già fatti. Il che deve avere caro nè si deve ritirare di farlo, per bene ch'egli non vogli durare fatica di finire li disegni, perchè sa ch'io l'intenderò a cenno et che son suo amico, che non starò sul tassarlo, ma mirarò solamente al servigio dell'opera....

« Di Mantova 13 ottobre 1579. »

La *descritione delle historie* fu inviata al Tintoretto

[1] Il Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga* (Modena, 1885) dopo aver riferito qualche brano di lettera, nudo nudo, senza costrutto, dice di ommettere altre notizie sul Tintoretto, perchè già date dal Gaye, il quale viceversa ha pubblicato due soli documenti.

il 20 ottobre, pregandolo ad *abbozzare l'inventione* e mandarla *quanto prima*; [1] ed ecco i temi proposti al pittore, secondo una minuta di pugno del Sangiorgio conservata nell'Archivio Gonzaga:

« Leone decimo creò Capitano Generale di S. Chiesa il S.r Marchese Federico nella Lega ch'egli fece con l'Imperatore per cacciar francesi dal stato di Millano et ricuperar Parma et Piacenza da loro occupata alla sede apostolica. Onde il primo quadro potrà contenere la maniera con che furono date al detto signore le insegne del Generalato dal Legato apostolico, presente l'esercito posto in battaglia con salva di archibuseria et artiglieria, come si suole far in simele ationi.

« Il Duca Federico havuto il sodetto Generalato andò a campo sotto Parma in compagnia di Prospero Colonna et del Marchese di Pescara generale dell'esercito imperiale, et battendola ne prese la parte posta oltra il fiume verso Piacenza. Onde il secondo quadro potrà contenere questa fattione mostrando la città battuta, la presa di essa per la batteria et li francesi posti in fuga che si redussero nell'altra parte della città posta oltre al detto fiume.

« Andò il medesimo esercito della Chiesa con l'Imperiale d'indi a puoco alla recuperatione di Milano et havendo trovato Lotrecco generale de francesi et Theodoro Trevultio generale di Venetiani che erano allogiati sotto le mura della città nel borgo di Porta Romana, nel far della notte il Marchese di Pescara entrò colli Spagnoli nelli loro alloggiamenti, e li mise in fuga constringendoli a ritirarsi verso il castello; colla quale occasione il Marchese Federico prese Milano entrandovi per la porta Ticinese insieme con il Collona. — Si potrà dunque descrivere nel terzo quadro questa entrata di Milano et li francesi posti in fuga, la quale cosa sarà di bellissima vista, rapresentando una notte piena di fuochi così per il combattere, come per l'abrugiar che fecero francesi de borghi di quella città.

« Morse Papa Leone, onde l'esercito della Lega fra lui e l'Imperatore si disciolse, et il duca Federico restò con parte delle sue genti in Pavia, in compagnia di Antonio da Leva, la quale d'indi a puoco fu assalita da Lotrecco che s'era rinforzato con nuove genti svizzere, et la battè in due luoghi ma invano. Perciò si potrà nel quarto quadro rapresentar la sodetta città battuta et assaltata colla retirata di esso Lotrecco ».

A questo primo disegno, per non sappiamo qual ragione, si credette opportuno di recare una variante: e fu stabilito che, in luogo del quadro n. 1, il Tintoretto ne eseguisse un altro, il cui tema pel momento non gli era indicato:

« L'ultimo quadro — scriveva il Sangiorgio — s'atribuirà ad una atione del S.r Duca Francesco figliolo di Federico, la quale per hora non si manda.

« Non trovandosi in Vinegia il ritratto (*la pianta*) di Parma, Milano e Pavia, che vanno rapresentate in questi quadri, si manderanno da qui ».

Parimenti da Mantova furono poi spediti al pittore i ritratti dei duchi Federico e Francesco, protagonisti delle *historie*.

Quasi non fosse sopraccarico d'una così importante commissione, il Tintoretto fu in quegli stessi giorni richiesto d'un altro lavoro: d'un disegno per decorazione, che avrebbe servito a distrarlo! È sempre il Sangiorgio, che pel tramite di Mons. Moro, partecipava all'artista il desiderio del Duca:

« S. A. vorrebbe far fare un friso intorno ad una camera che tenesse dell'andare del disegno che sarà qui annesso, et sopra tutto che havesse li cani et puttini et vorrebbe che il Tintoretto gli ne facesse un schizzo di sua inventione, avertendo che quella sfera di oroloio ve vuole veramente, ma si vorrebbe che fosse in mano de uno de putti a modo di una targa che paresse che nascesse così a caso, se bene ve ha in effetto d'andar l'oroloio. Se ben il schizzo ch'egli farà non serà finito non importa, perchè ci basta vedere la sua inventione et voressemo haverla *col ritorno del corriere.* Mant. 5 nov. 1579 ».

Alla metà di novembre — neppure un mese dopo ricevuti i temi — il Tintoretto aveva già approntato quattro bozzetti: e qui trova posto la lettera del Sangiorgio, pubblicata dal Gaye, [1] che non riusciva interamente chiara, essendo staccata dalle precedenti notizie.

« Ho veduto — egli scrive all'artista — li disegni, l'inventione de quali è bella, ma bisogna avvertire che il primo quadro segnato A patisce un difetto, il quale è questo che la batteria che fece il Duca Federico a Parma va dall'altra parte del fiume, cioè a mano diritta, onde serà necessario che lucidiate questo disegno con ongerlo, et che di questo modo rivoltiati il quadro che quello che è da un lato vadi all'altro. Parimenti quel quadro che havete segnato per il secondo, B, sopra il quale ho tirato una croce va inserto nel terzo signato C, perchè quella fu tutto una fatione, cioè l'intrata del Marchese di Pescara et quella del Duca di Mantova in Milano. Ma quando non potiati far capir tanta robba in un quadro solo lascierete da parte detto quadro signato B, et metterete il quadro signato C al secondo luogo, con il medemo avvertimento però ch'ho detto del primo di ongerlo per lucidarlo, perchè quel borgo che abrucia va alla mano diritta et così tutto il quadro rivolto. Vorrei anco che appresso alla figura del Duca ci faceste delle genti, perchè è disconveniente farla così sola, et perchè homini a cavallo occuparebbono tutto il quadro potrete farli a piedi, come ho toccato io grossamente colla penna. In iscambio poi di questo terzo quadro haverete da fare la difesa di Pavia, la quale vi eravate dimenticata. L'ultimo quadro del Duca Francesco sta benissimo et vi si manderà il disegno giusto della pro-

[1] BERTOLOTTI, *op. cit.* p. 156.

[1] *Carteggio,* III, 428.

spettiva del cortile acciò potiate valervene. Se vi sarà cosa che non intendiate avisatene che si dichiarerà ecc. Mant. 17 nov. 1579 ».

Come si vede, il Tintoretto aveva saltato a piè pari la difficoltà che incontrava nel dover rappresentare una duplice azione, smembrando in due quadri il soggetto fornitogli sull'impresa del Duca Federico a Milano: e in seguito alle osservazioni del Sangiorgio avrà ben volentieri profittato del permesso di sopprimere la parte riguardante il marchese di Pescara, piuttosto che rifondere da capo l'arduo lavoro. — Dell'ultimo quadro, che il Sangiorgio approvava pienamente, non si riesce a indovinare il tema: il Duca Francesco ebbe vita breve ed oscura, fu quasi sempre sotto tutela: in qual fatto memorabile poteva spiccare la sua meschina figura? Forse si volle consacrare il ricordo delle nozze solenni, che egli celebrò con Caterina d'Austria: ed è perciò, probabilmente, che l'8 dicembre il Tintoretto riceveva un disegno « del piazzo del castello » eseguito dal Pedemonte.

Nel maggio 1580 i quattro dipinti erano condotti a termine: ma la fretta impaziente del Duca s'era intanto calmata; e a Monsignor Moro fu scritto che pel momento il Tintoretto poteva soprassedere dal recarsi a Mantova per collocare i quadri. Si attendeva a far le cornici: e il pittore doveva profittare dell'indugio per *rivederli*, onde « meglio finiti di quel che furono gli altri » potesse portarli a Mantova. [1]

Sulla fine del settembre i quadri erano a posto: e il Sangiorgio, critico incontentabile, aveva però reclamato degli altri ritocchi, come risulta da questa sua importante lettera al Zibramonti, consigliere intimo del Duca:

« Il Tintoretto che ha portato qui li quattro quadri delli SS. Duchi Federico et Francesco gli ha hormai racconci in molti luoghi conforme a quello che io gli ho avvertito, et a me pare che riescano belli secondo la sua maniera che non finisce. Gli altri primi li furono pagati cento scudi l'uno, havendoli messo lui il tutto. Questi io crederei se così l'A. S. comanderà che si potessero pagar alla rata misurandoli. Egli prenderà volontieri a fare la sala delli Capitani et se ne ispedirà in assai manco tempo di quello che potesse fare ogni altro pittore. V. S. sia contenta vedere quello che S. A. comanda intorno a ciò, stando massimamente che m. Hippolito Andreasi vole andare a Roma. Mantova 29 sett. 1580 ».

Ci manca la risposta del Zibramonti: ma non sembra che l'offerta del Tintoretto, di supplire l'Andreasi in altri lavori di decorazione al palazzo ducale, fosse accettata, poichè il Sangiorgio, prendendo atto degli ordini del Duca, scriveva il 3 ottobre queste secche parole:

« Finito che havrà il Tintoretto di racconciare li quattro quadri ch'egli ha fatti lo farò pagare con havere avertimento a quello che V. S. m'ha scritto d'ordine di S. A. ».

E si può quindi arguire che il pittore fosse congedato senz'altro; tanto più che di suoi ulteriori rapporti con Mantova non resta notizia.

Gli inventari, pubblicati dal D'Arco, [1] della Galleria Gonzaga registrano queste opere del Tintoretto:

(1627) Una battaglia navale L. 60
N. S. *Ecce Homo* » 36

(1631) Nelle camere contigue all'appartamento del Duca Carlo di Nevers vi erano:

« Nell'una apparata di corrami d'oro di Spagna con frisi d'oro e pittura di vari paesi di mano del Tintoretto: nell'altra con paramento di velluto cremisino et brocato d'oro all'Indiana i quadri delle imprese fatte dal M.se Federico Gonzaga grandi ».

« Nell'appartamento maggiore di castello le stanze erano adorne di quadri di pittura così attacati nelli muri come nelli frisi: et in una vi erano quadri grandi di mano del Tintoretto con varie imprese di guerra... ».

(1665) Otto quadri del Tintoretto.

È su quella *battaglia navale* e sulle *varie imprese di guerra* — ben distinte dai fasti del Duca Federico — che dobbiamo ora soffermarci. Fin dalla prima lettera, da noi prodotta, si è visto che il Tintoretto aveva eseguito per Mantova alcuni quadri, che lasciavano a desiderare quanto ad accuratezza, ma erano di uguale, se non maggiore, importanza di quelli commessigli nel 1579. Qual era il soggetto de' primi dipinti, che gli erano stati pagati cento scudi l'uno? È ovvio congetturare che si trattasse di altri fasti gonzagheschi, e che insomma il Tintoretto avesse avuto l'incarico di comporre un'intera *serie* di quadri storici, celebranti le glorie della augusta Casa.

Di pugno dello stesso Sangiorgio noi abbiamo trovato — insieme con l'altra, indirizzata al Tintoretto — la seguente minuta:

Nel quadro del march. Gio. Francesco si pingerà come

« Essendo Gio. Francesco Gonzaga S.re di Mantova con titolo di capitano fu creato Marchese da Sigismondo Imperatore et n'ebbe il titolo et le insegne in Mantova su la piazza di S. Pietro, ove fu fatto un gran cattafalco regalmente ornato, sopra del quale ascese l'imperatore, et havendo avanti di sè esso Gio. Francesco con molti suoni di trombe et tamburri lo creò et lo fece gridare Marchese, et li diede uno scudo con l'arma delle quattro Aquile in campo bianco distinto da una croce rossa.

« In questo quadro hanno da essere ritratti al naturale il suddetto Imperatore Sigismondo et il Marchese Gio. Francesco.

« S'ha da imitare in qualche parte la prospettiva della

[1] Bertolotti, *ib.* p. 157.

[1] *Arte e Artefici*, II, pp. 160-61, 173-74, 184.

piazza di S. Pietro, acciò che si riconosca il luogo ove fu fatta questa attione.

« Volendo per ornamento farli qualche insegne se li può fare il stendardo del Generalato di S. Chiesa, quello di Venetiani et quello del Duca di Milano.

« L'impresa sua fu un scoglio in mezzo all'onde, nelle quali sono molti tronchi di legno che gettano fiamme.

Nel quadro del Marchese Lodovico si pingerà come

« Essendosi opposto Andrea Donato et Girolamo Contarini al Picinino che voleva passar l'Adige per andare nel Padovano, Ludovico Gonzaga che favoriva le cose di Filippo Visconte andò con un'armata di 28 galleoni ch'egli teneva ad Ostiglia per le paludi che sono tra l'Adige et il Po, et fatti in puchissimo tempo diversi cavamenti con grossissimo numero di guastatori si condusse vicino alli argini dell'Adige per la fossa del Panego puoco sopra Legnago. Il che inteso dalli Vinitiani fecero distendere longo dell'altra ripa il Melita con 8 mila cavalli et 4 mila fanti, et similmente le genti del Donato; et essendo nel fiume Dario Malipiero con 35 galleoni et il Molino con molte fuste per impedire ch'egli non traghettasse li suoi galleoni in esso fiume, con lo aiuto de quali temevano che passasse le genti all'altra ripa, si misero contro il corso dell'acqua per andare alla detta bocca della fossa del Panego ad impedire l'entrata nel fiume. Ma egli distese molti pezzi d'artiglieria alla detta bocca co' quali quando scuoperse l'armata vinitiana incominciò a salutarla, et affondò et prese un galleone di quelli del Malipiero, da che egli spaventato si ritenne di passar più avanti. Il Molino s'affrettò di passare oltre la bocca della fossa colle sue fuste e fu seguito da cinque galleoni di quelli del Malipiero, onde restò l'armata vinitiana divisa in due parti, et perciò priva di consiglio e di ardire de combattere. Il che conosciuto da Ludovico entrò animosamente nel fiume et sbaragliò detta armata, la quale fugì parte a segonda parte contra l'acque. Cossì egli pose le genti in terra le quali messero in fuga il Melita et il Donato: onde restato superiore in terra et in acqua prese subito Lignago et Porto, in mezo delli quali passa l'Adige.

« In questo quadro va il ritratto di Ludovico: il stendardo del Generalato di S. Chiesa et del Duca di Milano.

« La sua impresa fu un guanto di ferro con il motto *Buena fè no es mudable*.

Nel quadro del Marchese Federico si pingerà come

« Essendo restato il Duca di Milano piccolo in governo della madre et raccomandato dal padre al Marchese Federico suo Cap. Gen. de gli uomini d'arme, callarono li Svizzeri per la via di Como all'assedio di Legnano terra d'esso Duca, onde chi havea di lui governo n'avisò subito il Marchese il quale posto in essere le sue genti d'arme et molta fanteria andò a quella volta et fece levare li Svizeri dall'assedio, che se ne ritornarono alle loro case.

« In questo quadro va ritratto il Marchese Federico. Le insegne devono essere con l'arma Visconte. La sua impresa fu un crociolo pieno di verghe d'oro posto a fuoco con il motto *Probasti me*. [1]

Nel quadro del Marchese Francesco si pingerà

« La giornata fatta al Taro o sia Giarolla contro il Re Carlo nel modo che la descrive il Giovio. S'ha in questo quadro da ritrar il detto Marchese. L'insegne hanno da essere con le arme della Lega, la quale fu di Papa Alessandro VI, Alfonso Re di Napoli, Vinitiani, Ludovico Sforza: ma principalmente de Vinitiani de quali egli era generale.

« L'impresa sua fu il Sole.

« Gio. Francesco fece un ponte sopra l'Adige et mise lo asedio intorno a Verona e finalmente la prese più con lo ingenio et arte che per forza di arme, però se li può dedicare una Pallade et Sinone.

« Ludovico II Marchese fu gran fabbricatore, se li deve alludere la Geometria et l'Architettura.

« Federico III Marchese se li deve ascrivere due carità, ma differente l'una de l'altra: l'una usata verso il fratel morto, ancor che li fosse nimico, l'altra verso i suoi nepoti.

« Francesco IV Marchese essendo entrato nel fatto d'arme et mortoli il cavallo sotto rimontò sopra un altro, e con la spada in mano lor malgrado passò per meggio l'esercito francese, e con tal impeto e furore che il campo d'essi si rivolse in fuga insieme con il lor Re, e puoco li mancò che non restasse pregione, come di ciò avvenne al Gran Bastardo qual era a paro nella bataglia col detto Re: per similitudine vi si confarebbe Marte et il furore ».

Che anche queste istruzioni fossero destinate al Tintoretto è indubbiamente comprovato dalla testimonianza del Ridolfi. [2] « Operò — egli scrive nella biografia del Robusti — per Don Guglielmo Duca di Mantova *otto* pezzi di gran fregi, per le stanze del suo castello, dei fatti de' suoi maggiori, ne' quali rappresentò *la giornata del Taro* guidata dal marchese Francesco... et altre attioni di quella famiglia ».

Gli *otto* temi proposti dal Sangiorgio furono dunque eseguiti tutti dal Tintoretto: le cui opere, certo assai rilevanti, andarono poi disperse per le gallerie d'Europa, al pari di tanti altri capolavori posseduti dai Gonzaga.

Alessandro Luzio

[1] Il Sangiorgio cade in errore, perchè questa impresa fu assunta da Francesco Gonzaga, per rivendicarsi degli ingiusti sospetti che — dopo la battaglia del Taro, e la guerra del reame di Napoli contro i Francesi — si sollevarono in Venezia a suo riguardo.

[2] *Le Meraviglie dell'arte*, Venezia 1648 p. II, 26-27.

Gli artisti fiamminghi e tedeschi in Italia nel xv secolo.

Nuove ricerche.

Nella storia delle arti, le infiltrazioni straniere indicano sempre una direzione di gusto nuovo, tanto presso la nazione che manda fuori i suoi figli, quanto presso quella che accorda loro ospitalità.

Così non ho cessato, nel corso dei miei studi, di rilevare con cura la presenza in Italia d'artisti, sì francesi, che fiamminghi e tedeschi. [1]

Aggiungerò oggi una trentina di nomi fiamminghi e tedeschi alle mie liste precedenti. Questo accrescimento ha la sua eloquenza: esso prova quanti di questi pionieri dell'internazionalismo l'erudizione saprà rimettere in luce, per poco che se ne occupi. La maggior parte dei nuovi nomi che ho raccolto, li devo agli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, i di cui ultimi volumi, come le tavole, sono comparsi posteriormente a quelli dei miei lavori che sono enumerati qui sotto. A Milano gli anni 1483-1484 segnano nella costruzione del Duomo una recrudescenza nell'invasione dei maestri venuti d'oltremonte.

Il 16 maggio 1483 fu concluso un contratto alle seguenti condizioni: Niesenberger o Nexemperger qualificato ora come « Johannes de Gratz » ora come « Johannes de' Argentina » dovrà essere a Milano il giorno di San Michele per riparare e terminare il « tiburium » (la cupola) del duomo; egli riceverà 180 fiorini d'oro del Reno all'anno; gli si promettono inoltre quattro camere tutte mobiliate e diversi altri vantaggi. Una volta l'anno egli è autorizzato a passare due mesi e mezzo nella sua patria, continuando a correre il suo salario durante questo intervallo. Il numero dei collaboratori condotti da Nexemperger giungeva a tredici. Ecco i loro nomi: Giovanni, figlio di Nexemperger, Alessandro di Marpach, Nicolas de « Burmio teutonicus ferrarius », Andrea Mayer, « magister a lignamine super tuborio », Osvaldo Marpur, Thibaut Storeherher, Pietro Flocus o Tocus, maestro Giovanni « de la Flore » Giovanni Ingrim, Riccardo Esler, Antonio Gixler, Giovanni Birich, Gaspare Velchirch, Vincenzo Fur. Questo Strasburghese « Gulielminus de Argentia » un battiloro, se non m'inganno, fu incaricato di spesare Niesenberger nei primi tempi del suo soggiorno, Nicolaus de Marano serviva da interprete. Niesenberger e i suoi compatriotti restarono a Milano circa tre anni. Poi l'amministrazione del duomo sofistica e diffidente, come tutte le commissioni dell'epoca, li congedò, prima che il « tiburium » fosse terminato. Questo avveniva, secondo tutta verosimiglianza, nella seconda metà dell'anno 1486. [1]

A Lucca l'ingegnere Engherardo di Franconia si trovava nel 1403 al servizio di Paolo Guinigi. [2]

Corrado di Verdena o d'Alemagna 1410-1418 (Werden o Verdun?) mandato da Guinigi a Venezia nel 1414 s'occupava sopratutto di lavori di canalizzazione. [3]

A Palermo, Giovanni Grasso teutonico, s'impegnò nel 1472 a costruire un arco e differenti opere analoghe. Quest'artista è probabilmente identico a Giovanni il tedesco che ritroviamo nella stessa città nell'anno 1487. [4] Lunga è la lista dei « lapicidae » statuari, scultori, tagliatori di pietre, tutti mischiati confusamente. Forse erano ricercati per la modicità delle loro pretese, come certe categorie dei loro compatriotti lo sono oggi a Parigi e a Londra. A Milano noi dobbiamo registrare, seguendo l'ordine cronologico, Monich (1399-1407) Bartolomeo di Colonia (1405) [5] Antonio Gixler (1483) [6] Giovanni Birich (1483-1486) Vincenzo Fur (1483-1484) Velchirch (1483-1484) Antonio Chixel (1484) Giovanni Huster (1486).

« Johannes Enrici de Alamania, vir bonus, et scultor egregius praesertim in crucifixis effingendis » fu raccomandato al Cardinal Colonna dalla Signoria di Firenze; il 24 maggio 1457, egli si recò a Roma. [7]

Una vera colonia di scultori in legno fiamminghi o tedeschi avevano cercato fortuna a Ferrara. Nel 1441, presso Girardo di Bologna, Henri de Brabant (stabilito a Ferrara nel 1433) scolpì le campanelle e il fogliame gotico degli armadi destinati alla sacrestia della cattedrale. Si trova con lui un certo Guglielmo. [8] Verso il 1450 « Bartolomeo di Niccolò, Giovanni e Giovanni di Allemagna, Giorgio e Giustino tedeschi », lavoravano nella stessa città. [9]

In Aquila, nella chiesa di San Giuseppe, vi è la tomba del conte Lolle e de' suoi due figli, dovuta allo scultore « Walter alemannus » che eseguì questo monumento nel 1423. [10]

A Venezia, troviamo nel 1484 lo scultore (in legno?) Giovanni di Malines: « Zeo Zoane condam Zone de Malines de Brabante, intaiador in la contra de San Lucha fu testimonio ». [11]

[1] *La Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII*, p. 467 e seguenti. — *L'Art*. t. XXXIX p. 156. — *Histoire de l'art pendant la Renaissance* t. I. Vedi l'indice alle parole *Allemagne, Flandre* e *France*, t. II p. 178-184.

Per altre prove dell'influenza tedesca e fiamminga in Italia nel xv secolo, vedi Rio, *de l'art chretien* t. IV p. 33. — Cavalcaselle et Crowe, *Histoire de la peinture en Italie*, ed. tedesca, t. VI, p. 99 e seguenti. — Van Mander, *Le livre des Peintres* edit. Humans. — *Biografie de Rogier van der Weyden* e passim.

[1] Vedere la *Revue Alsacienne*, luglio 1888, p. 457.

[2] Bongi, *Di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze*, Lucca, 1871, p. 14.

[3] *Ibid*. p. 15.

[4] *Di Narso I*, Gagini, t. I, p. 23, 28.

[5] Nava, p. 146.

[6] *Annali*, t. III, p. 17.

[7] Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 174.

[8] Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, p. 61-62, 699.

[9] Venturi, *L'Arte a Ferrara*, p. 19.

[10] Perkins, *Gli Scultori Italiani*, e *Historical Handbook*, p. 161.

[11] Cecchetti, *Saggio di Cognomi ed Autografi di Artisti in Venezia*, p. 19. Venezia, 1887.

La sezione dell'oreficeria s'arricchì del nome di Giovanni tedesco, « gioielliere » (1465) stabilito a Ferrara. [1] Dopo lui citiamo Pietro di Cologne e suo figlio, battiloro a Milano nel 1470. [2]

Nel 1472 il maestro Giovanni Léon di Colonia eseguì un reliquiario per le religiose del convento di Santa Marta a Venezia; nel 1492 Corrado Herpel ne eseguì un altro per la chiesa San Salvatore nella stessa città. [3]

Per la pittura, non ho che pochi nomi nuovi da enunciare. Pietro di Germania, stabilito a Milano nel 1427. [4]

« Loysius Tomasi Jokannis Uterussii de Alamannia, pictor », in via de' Servi, ricevuto nel 1492, membro della corporazione dei Medici di Firenze. [5]

Ai pittori di vetri citati precedentemente, conviene aggiungere Arnoldo e Cornero (Comero ?) di Germania, che lavorarono nel 1428-1429 per il Duomo di Milano. [6]

Quantunque l'intarsiatura fosse poco coltivata da questa parte de' monti, Leonardo Tedesco (1457) e Cornelio di Fiandra (1469) vi si resero abbastanza abili per ottenere dei comandi dalla corte di Ferrara. [7]

Secondo il Vasari, un tedesco avrebbe insegnato a Baldovinetti il secreto del mosaico; [8] ma questa asserzione non mi pare da accettar facilmente, poichè se mai arte fu propria dell'Italia, essa fu appunto quella del mosaico.

Ai copisti fiamminghi o tedeschi stabiliti in Italia, bisogna aggiungere l'anonimo che lavorava a Lucca nel 1419 [9] e « Paulus de Brabantia, scriptor, quondam Cornelii, habitator Ferrariae in policino Sancti Georgii ». nel 1479. [10]

Il documento seguente pubblicato da Wattenbach [11] ci fa conoscere due correttori tedeschi stabiliti a Pavia nel 1454:

« Correctus est liber iste usque ad finem a principio a magistro Andrea Wall de Baltzhaim a. d 1454, cooperante Hainrico Vithart de Ulma in studio papiensi, in quo tunc floruit Almanorum nacio, nam tres marchiones de Viderbaden in eodem studio tunc studuerunt, Johannes, Georius et Marcus fratres, et quidam Bavarie Johannes filius..... et dominus Ortlieb de Brandis dominus meus, Otto dapifferie filius Domini Eberhardi, dominus Altarbertus de Ibis, quidam nobilis Gotzfeld Georius Hasl de Herbipoli tunc juristarum rector, et frater suus Johannes et alii multi, qui tunc omnes operam legum atque canonum studio impendebant ».

[1] VENTURI, *L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*. p. 54.
[2] *Annali*, t. II. p. 270.
[3] MOLINIER, *Venise, ses arts decoratifs*. Parigi, 1789, p. 121.
[4] *Annali*, Appendice, t. II, p. 207.
[5] FREY, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, p. 344.
[6] *Annali*, App. II, p. 207. etc.
[7] VENTURI, *L'Arte a Ferrara*, p. 50.
[8] VASARI, ed. Milanesi, t. II, p. 596.
[9] BONGI, *di Paolo Guinigi*, p. 24.
[10] CITTADELLA, *Notizie*, p. 639.
[11] *Das schriftwesen im Mittelalter*, p. 412.

A completare il quadro di questa invasione pacifica, mi resta a indicare gli stampatori. Nella sola città di Treviso s'incontrano, dal 1475 al 1479, Gerardo de Lisa, fiammingo, Giovanni di Hassia, Ermano Levilapede di Colonia, Bernardo di Colonia. [1] Per Venezia si trova una lunga lista, enumerata nella recente opera del signor Carlo Castellani. [2] A Milano, « Henricus Schinzenzeler theutonicus » figura sotto la data del 1482 nei registri del duomo. [3] Accordiamo infine una menzione ai costruttori d'organo e agli organisti (Bernardo di Alemagna, 1463-1468; Giorgio da Ulma, 1491 etc.), ugualmente che ai musicisti. La parte ch'essi hanno avuto in Italia è una prova da aggiungere a tante altre sulla molteplicità delle relazioni tra il Settentrione ed il Mezzogiorno durante quella grande epoca di tolleranza che si chiama il Rinascimento.

EUGÉNE MÜNTZ.

Passaporto di Pisanello.

È noto che Pisanello dipingeva in Roma, nella chiesa di san Giovanni in Laterano, nel 1431. Dal seguente documento apprendiamo ch'egli ne ripartiva con sei persone, tra compagni e servi, per recarsi in varie parti d'Italia con passaporto del papa Eugenio IV, dato ai 26 di luglio (VII Kalendas Augusti) del 1532. Veramente, nella data, le cifre dopo le centinaia son lasciate in bianco; ma l'indicazione del secondo anno del pontificato d'Eugenio IV, determina con sicurezza l'anno 1532.

D. G.

Arch. Secr. Vatic. Regest. Eugenii IV[i] n° 372 f. 53 r°
Littera passus pro Pisanello pictore.

Eugenius etc. Universis et singulis ad quos presentes nostre littere pervenerint, salutem et apost. benedictionem. Cum dilectus filius Pisanellus pictor familiaris noster qui ad presens in Alma Urbe commoratur habeat aliquando pro diversis negociis ad diversas Ytalie partes se conferre, Nos cupientes eundem Pisanellum cum sociis et familiaribus usque ad numerum sex equestribus vel pedestribus equis rebus et bonis suis omnibus in eundo stando et redeundo plena ubique securitate atque immunitate gaudere Universitatem vestram et vestrum singulos requirimus et hortamur in domino Subditis nostris et gentium armigerarum Capitaneis ubicunque ad nostra et ecclesie stipendia militantibus stricte precipiendo mandamus, quatinus ipsum Pisanellum cum sociis familiaribus equestribus vel pedestribus rebus et

[1] FEDERICI, *Memorie Trevigiane sulla tipografia del sec. XV;* Venezia, 1805, p. 45-84.
[2] *La stampa in Venezia dalla sua origine alla morte di Aldo Manuzio seniore*. Venezia, 1889
[3] *Annali*, t. III, p. 15.

omnibus bonis suis predictis per nostram et vestram civitates castra villas territoria passus portus pontes flumina et loca qualiter tam per aquam quam per terram absque solucione alicuius passagii, dacii vel gabelle angarii pangarii *etc.....* libere promittatis, nullamque sibi familiaribus et sociis predictis in personis rebus vel bonis eorum inferatis molestiam *etc....* quin ymo dictum Pisanellum benigne recommendatum habentes et gracia benivolenter pertractantes, sibi pro se et familiaribus predictis quociens requisiti fueritis ab eodem de securo transitu recepta et salvoconductu sic liberaliter providere curetis quod vestra exinde devocio apud nos et sedem predictam merito veniat commendanda *etc.....*

Dat. Rome apud Sanctum petrum. Anno Incarnacionis dominice M.º CCCC:mo... VII. Kalendas Augusti, Pontif. nostri Anno secundo.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

A. Luzio e R. Renier. **Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza.** — Milano, tip. Bertolotti di G. Prato, 1890 (Estratto dall'*Archivio Storico lombardo*).

Diamo un cenno di questo importantissimo libro, perchè contiene nuove nozioni utili di storia artistica. A pag. 79 è parola di Caradosso, come orefice; a pag. 137, leggonsi le due lettere seguenti di Gian Cristoforo Romano, rimaste ignote a noi, che non avendo documenti di Gian Cristoforo dal 1497 al 1499 supponemmo ch'egli rimanesse in quegli anni in Milano o in Pavia. La prima lettera è scritta da Isabella d'Este, li 3 aprile 1497, al Duca di Milano, chiedendogli Gian Cristoforo Romano, per servirsene all'adornamento del suo studiolo.

« Ill.m. Havendo desiderio de conferire et consigliarme cum m.ro Iohan Cristophoro sculptore per certa opera ch'io voria fare, prego la Ex. V. che la voglia essere contenta da dargli licentia ch' el venghi qua ad me, facendogli intendere ch'el gli farà cosa grata ad servirme de quello che me occorrerà de l'opera sua in questo caso, che l'havremo de gratia da V. Cel.e a la quale me raccom. sempre. Mantue IIJ aprilis, 1497 ».

Sembra probabile che Gian Cristoforo non molto dopo si recasse a Mantova, giacchè il 9 settembre Isabella d'Este scriveva a Venezia a Benedetto Tosabezzi:

« M. Benedicto. Ve driciamo qui alligata una lettera de Zoanchristoforo Romano nostro sculptore et famigliare ch'el scrive a M.ro Antonio Rizio, ingegnero de quella Ill.ma Signoria, per certe petre de Carrara, che nui voressimo per ornare el nostro studio. Havremo caro che ge la faciati dare, et ordinare che poste saranno in ordine siano conducte subito in questa terra per qualche barca o burchio che se ne retrovi lì . . Mantue, VIIIJ sept. 1497 ».

A pag. 147 trovasi un'altra lettera importante di Isabella d'Este. Avendo la duchessa Isabella Sforza, per mezzo di frate Pietro da Novellara, chiesto alla Marchesana una testa antica che Andrea Mantegna aveva portata da Roma, e che, secondo alcuni, le somigliava, la Marchesa di Mantova la ottenne a stento dal celebre pittore, e la spedì a Milano, con questa lettera a Donato de' Preti.

« Chariss. noster. Sono più giorni che la Ill.ma m.a Duchessa Isabella ne fece pregare per Frate Pietro de Nuvolara predicatore che volessimo farli havere una testa antiqua quale havea portata da Roma messer Andria Mantinia, essendoli stato referto che la si gli assimiliava. Nui che desideravamo compiacerla per l'amor gli portiamo, facessimo subito la praticha col Mantinia, ma lui che molto extima questa testa per essere de suprema bontà et lui professore de antiquità, non ha mai fin qui se non adesso voluto resolversi de darcela et voleva zetarla de bronzo et darce el zeto et retinere el proprio per lui. Finalmente gli havemo facto tanta instantia nui in persona perchè non se contentavimo del zetto ch'el ne ha dato la testa antiqua de marmo quale ve mandiamo per el presente mullatero. Volemo che la nostra parte ne facciati uno presente a Sua S.ia declarandoli la causa de questa dilatione et dicendoli che molto volentieri l'havemo servita perchè a mi pare che questa testa molto se gli assimilia et quello che ge l'ha referito hebbe bono judicio; subjungendoli che se in altra cosa la potemo gratificare essendone avisate lo faremo sempre voluntieri et ne raccomandereti a S. S.ia.

« Mantue, ultimo Februarii 1498 ».

A pag. 148, è parola di un ritratto di Ferrandino d'Aragona, fratello della duchessa Isabella Sforza, morto nell'ottobre 1496. La Duchessa aveva mostrato desiderio di possederlo, e il Marchese Ludovico Gonzaga, che lo serbava presso di sè, ne ordinò una replica ad un pittore, che in una lettera del Marchese stesso (non riprodotta dagli AA.), da Gonzaga 4 di marzo, è detto *maestro Francesco* (Francesco Mantegna, figlio di Andrea, o Francesco Bonsignori veronese?). Di un altro ritratto è parola a pag. 72, del ritratto del primo figliuolo legittimo del Moro, di Ercole, nato alli 25 gennaio 1493. Inviando Eleonora d'Aragona il ritratto ricevuto da Milano a Isabella d'Este Gonzaga, per farglielo vedere, scrive: « Qui incluso gli serà uno designo che ne è mandato da Milano circa el bene stare de quello ill.mo figliolino nostro, quale se ben sentemo ch'el sta benissimo, questo ne rende più vero testimonio per esserli introducto tanti a parlarne come vederiti. Et per essere il retracto bonó non vi diremo altramente chi ce lo manda e chi sia sta el maestro, rendendoni certo che multo ben ne fareti vero judicio ». Chi sarà stato, si chiedono gli AA., quel maestro che non poteva fare se non cose buone? Forse Leonardò?

A. V.

P. G. Molmenti. **Le origini della pittura veneta.** Venezia, 1890.

È un discorso letto nell'Ateneo veneto di Scienze, Lettere ed Arti, dove finora nessuno aveva mai parlato d'Arte e dove quindi c'era bisogno di chi si facesse paladino di tali studi così geniali e così necessari in uno fra i più grandi centri artistici del mondo, qual'è Venezia.

L'autore avvertì in principio che non avrebbe detto nulla di nuovo, limitandosi soltanto « a toccare brevemente delle ultime indagini di quella critica distruttiva degli ideali, che dileguano dinanzi al vero storico, il quale pervade oramai tutto il pensiero umano ».

Il ch.o autore dichiara qui adunque di volere staccarsi dalla critica, seguita fino ad ora, del Ruskin e del Taine, e se il suo studio non è privo di inesattezze e di idee non bene fondate sullo studio dei fatti, ma soltanto apprese dai libri, è tuttavia lodevole come sintesi chiara dello svolgimento subito della pittura veneta, secondo risulta dalle ricerche coscienziose ultimamente compiute dagli eruditi e storici dell'Arte.

È esagerato però il dire, parlando de' mosaici di stile bizantino del S. Marco, « che l'arte bizantina, rituale e simbolica si mantenne immobile, informandosi a regole di convenzione, precise come dogmi », mentre sappiamo, studiando l'iconografia cristiana attraverso al medio evo, che le composizioni bibliche e leggendarie si svolsero e si allargarono a poco a poco, di secolo in secolo, e le figure, sebbene stereotipate nei caratteri iconografici assunsero coll'andar del tempo maggior movimento. Con uno studio accurato delle miniature nei codici greci medioevali, negli avori e nei mosaici non solo della Venezia, ma anche della Sicilia, dell'Italia meridionale, di Roma e della Grecia, molti preconcetti si dissiperebbero, o almeno i giudizi si farebbero meno recisi. Del resto è certo che alcuni cicli di composizioni bibliche si ricopiavano tali quali, eccetto che per lo stile, di secolo in secolo; ed il Tikkanen ha dimostrato in questo stesso Periodico, ed il signor Molmenti poteva anche per il suo lavoro approfittarne, che le composizioni della Genesi rappresentate nei mosaici dell'atrio di S. Marco, trovano il loro perfetto riscontro in quelle miniate già fin dal v secolo nella Bibbia Cottoniana di Londra. Ma lo stesso professor Tikkanen nel suo magistrale lavoro ha dimostrato che anche l'accennato ciclo di storie bibliche aveva potuto assumere nel corso del Medio Evo molte modificazioni, o, se è lecito dirlo, altre versioni, quali noi troviamo svolte in altri monumenti: il che significa che il dogma non esisteva così intransigente, come generalmente si crede, neppur nell'arte bizantina; la quale, e si presenta alquanto varia per lo stile, a seconda delle varie età e dei paesi diversi, e le principali composizioni evangeliche va modificando e sviluppando attraverso al medio evo; ed ove s'attenga a formole ormai stabilite per alcune composizioni o rappresentazioni bibliche, non conosce una sola, ma più forme che può adottare a suo talento.

Più innanzi il signor Molmenti dà allo stesso autore delle pitture nelle cappelle di S. Felice, S. Giorgio e S. Michele in Padova, Iacopo Avanzo da Verona, anche le meschine pitture della Chiesa di Mezzaratta presso Bologna, confondendo il mediocrissimo artista di Bologna col grande di Verona, il quale può veramente esser chiamato il precursore del Rinascimento della Pittura nell'Alta Italia, sulle opere del quale si formò il Pisanello, e studiò poi anche il Mantegna.

Nè si può dire che la *Coronazione della Vergine* dipinta da Iacobello de Flor ritenga della secchezza bizantina, giacchè i tipi delle figure, il tondeggiamento delle linee, i toni leggieri nel colorito, dimostrano come Iacobello se ne fosse di molto discostato.

Non nota poi il ch.o autore, come Antonio Vivarini fondatore della scuola di pittura detta Muranese risenta nei contorni alquanto duri e tondeggianti, in certi accartocciamenti di pieghe e nei toni brillanti e vivi l'influenza della scuola tedesca.

Così nel dare una spiegazione di certe anomalie nelle rappresentanzioni medioevali, come quelle per es. di porre ne' luoghi sacri, accanto a composizioni sacre, qualche oscenità, non mi pare che il ch.o autore s'apponga al vero, scindendo dal sentimento ascetico la materialità grossolana che vi è invece connessa naturalmente, in quanto che gli artisti figurando questa non pensavano che al significato morale di essa. Aggiungasi poi che non errano del tutto que' critici che vedono un'ispirazione mistica nelle opere medioevali e in generale in quelle anteriori al secolo xv, giacchè nell'am-

biente religioso in cui vivevano, potevano, senza studio, inconsciamente ritrarre nel modo più efficace, sebbene imperfetto, quegli atti devoti, quelle espressioni di teste e quelle composizioni grandiose, ispirate appunto dal misticismo, se non loro proprio, di coloro che li circondavano. Poscia l'arte non fu più, in questo senso, tanto spontanea ed efficace.

Il ch.º autore dichiara in fine d'esser nel convincimento che la grande arte italiana debba esser limitata ad un ristretto numero d'anni, prima de' quali essa è fredda, secca, incompiuta, dopo, corrotta, guasta, esagerata: e sta bene; ma per lui la grande e vera arte veneziana comincerebbe coi Bellini e finirebbe col Giorgione, come se non vi fosse stato anche per l'arte veneziana un momento in cui tutte le sue qualità risplendettero in sommo grado, accolte insieme e poste in mirabile armonia dal genio del Cadorino. Nè v'ha dubbio che, p. es., la Presentazione di Maria al Tempio dipinta dal Tiziano, ed ora nell'Accademia di Venezia, mostra meravigliosamante l'ingenua grazia delle opere anteriori, unita a quella finezza e robustezza proprie dell'arte matura, oltre le quali non è più possibile andare.

Questo mi pareva di dover dire intorno al lavoro di P. G. Molmenti, il quale, ripeto, è una sintesi larga e buona di tutti gli studi finora usciti sull'arte veneziana.

E. A.

GUSTAVO UZIELLI. **Leonardo da Vinci e le Alpi.** (Estratto dal *Bollettino del Club-Alpino Italiano*, vol. XXIII, n. 56).

È un curioso contributo alla vita del sommo pittore, al quale l'A., alla fine del suo opuscolo, vuol assegnato un posto eminente fra gli alpinisti. Parlando dei varii viaggi fatti da Leonardo nelle Alpi, egli inclina ad ammettere che abbia fatto una gita nel marchesato di Saluzzo, attrattovi probabilmente dal desiderio di esaminare il traforo del Viso fatto eseguire dal marchese Lodovico II; tuttavia conviene riconoscere che le notizie che si trovano nei manoscritti di Leonardo non bastano a convalidare tale ipotesi. Con maggior sicurezza invece si possono determinare le escursioni da lui fatte nelle regioni vicine al lago di Como, avendo come punto di partenza Lecco, fra altre nella Val Sassina, nella Val d'Introzzo e nella Valtellina; ed a questo proposito lo Uzielli raccoglie con gran diligenza le note e le osservazioni fatte dal pittore in queste gite, facendo anche opportunamente notare gli errori in cui talora cadde.

E fra queste note è importante il passo, che l'A. riporta per intero, in cui parla della sua ascensione al Momboso, monte che l'Uzielli, dopo aver discorso a lungo della topografia e della cartografia alpina prima e dopo di Leonardo, propende, se non a identificare col Monte Rosa, che ancor oggi nella Val Sesia ha quel nome, per lo meno a ritenere come qualche alta vetta del suo gruppo. Seguono alcune pagine in cui l'A. dimostra come per lungo tempo nel misurare le altezze dei monti si commisero i più gravi errori, giustificando per tal modo questi in cui ebbe a cadere il Da Vinci; e termina il suo lavoro con un interessante capitolo intitolato: *Le Alpi e il genio di Leonardo da Vinci*, in cui esamina le varie cause che spinsero Leonardo a studiare ed ammirare le Alpi: ragioni d'ufficio, perchè, come ingegnere di Lodovico Sforza prima e del Re di Francia poi, dovette, per i lavori di canalizzazione del Novarese, studiare e percorrere il Ticino e la Sesia tanto in piano che in monte; amor dell'arte e della scienza che lo spingeva a salire sui monti per studiare il modo di dipingerli e la loro vegetazione e le loro condizioni geologiche. Qui l'A. riporta parecchi passi tolti da manoscritti di Leonardo, in cui si leggono le più svariate e geniali osservazioni. « Da essi si rileva che il pittore era per Leonardo un creatore. Quindi le sue opere dovevano essere fondate, come i fenomeni naturali, cioè come la natura animata o inanimata che volevano rappresentare, sulle leggi fisiche e chimiche eterne dell'universo. Non era guida al pensiero di Leonardo, quel sentimento esclusivamente artistico che dall'impressionismo rinascente di un Tiziano scende fino al nervosismo decadente di un Manet; ma era scopo di Leonardo fare una ricostruzione estetica fondata sopra i metodi dell'analisi scientifica ».

Seguono tre appendici, la prima contenente appunti di Leonardo relativi ai viaggi da lui fatti nelle Alpi della Lombardia, la seconda delle note sopra il tempo necessario all'interrimento del Golfo Padano e del Mediterraneo, la terza la favolosa descrizione dell'ascensione di Pietro III d'Aragona al Canigou nei Pirenei, quale si trova nella Cronaca del Salimbene.

In fondo sono riprodotti in fac-simile sei frammenti di carte antiche (dal 1120 al 1630) e una carta d'una parte delle Alpi della Savoia e del ducato d'Aosta disegnata dal Needhan nel 1751.

C.

G. UZIELLI. **Sui ritratti di Paolo dal Pozzo Toscanelli fatti da Alessio Baldovinetti e da Vittor Pisani** (Estratto dal *Bollettino della Società Geografica italiana, Giugno 1890*).

L'A., accennato agli affreschi nella volta della Camera, detta di Cosimo il Vecchio, nel Palazzo Vecchio in Firenze, ove dovrebbe trovarsi, secondo egli suppone, riprodotto dal Vasari il ritratto che Alessio Baldovinetti fece di Paolo Toscanelli, passa a raccogliere le notizie che si hanno intorno alla medaglia gettata dal Pisanello in onore del sommo geografo e astronomo fiorentino. Le raccoglie con grande diligenza, e certo esse torneranno utili per ricercare la medaglia, dato ch'essa ancora si trovi in qualche luogo. Noteremo però che non

fu il Cavattoni, il quale chiamò il Pisanello « il pittore delle fanciulle con nivea faccia, le mani purpuree e gli occhi fulgenti come stelle », bensì il poeta Basinio nel carme dedicato al Pisano:

Quin etiam teneras fingis, Pisane, puellas
Et niveam faciem purpureamque manum.

La tradizione della nascita del Pisanello a S. Virgilio ricordata dell'A., si basava sopra l'iscrizione d'un quadro creduto del Pisanello, ma Hugo von Tschudi ha dimostrato che la iscrizione è falsa e il quadro d'altro pittore.

Come appendice alla sua memoria l'A. si fa a ricercare chi fosse l'ignoto personaggio, di nome Girolamo, di cui il Pisanello fece la medaglia. Poichè quasi tutti coloro che furono effigiati dal Pisanello ebbero fama al loro tempo, suppone che la medaglia fosse dedicata a Girolamo Valle o a Girolamo di Giovanni Radiolense, e preferibilmente a Girolamo Tifernate o de Castello professore a Ferrara nel 1454.

O. Maruti

Pasino Locatelli. **Notizie intorno a Giacomo Palma il Vecchio ed alle sue pitture.** — Con riproduzione in fototipia di diciotto dipinti. Bergamo, Cattaneo, 1890.

È una diligente monografia, non rischiarata però da ricerche nuove e da forti convinzioni personali. Queste avrebbero salvato l'A. da certe affermazioni incerte o scorrette, come ad es. che Giorgione, Tiziano, Palma ecc. rappresentino anche la emancipazione dalla scuola dei Bellini, mentre non ne sono che lo sviluppo. E così da certi confronti tra il Palma e l'Appiani, e da certe citazioni di scrittori che hanno fatto il loro tempo, e che non aggiungono valore allo studio sul Palma. Dobbiamo ancora fare un'osservazione sul metodo con cui è condotto il libro. Non ci sembra proprio, trattando di questo o di quell'artista, discorrere, senza prove e senza documenti, delle impressioni, degli effetti prodotti dalle sue opere sui contemporanei. A pag. 24 ad es. l'A. scrive: « esposti al pubblico i saggi di così valo« rosi pennelli, anche allora avranno attirata la curio« sità della cittadinanza, destata facilmente qualche in« vidia e gelosia fra gli artisti. Tiziano si mise all'opera « con grande impegno, con mente calda e mano pronta....; « il Palma nostro avrà fatto certamente ogni suo sforzo « per non riuscire inferiore ». Ora tutto questo sarà verosimile, potrà essere anche vero, ma potrebbe essere anche poco vero o falso. La critica positiva non deve perdersi in simili illazioni; ma dalle opere, in mancanza d'altro, trarre i caratteri proprii d'un artista e dalle sue tendenze seguire l'anima non potendo seguire la persona. Con questi principii, l'A. avrebbe pensato anche a darci un prospetto cronologico della vita del Palma, e il catalogo delle sue opere. Non un catalogo che si perda fra le pagine del discorso, ma in una forma sistematica, rigorosa, moderna!

O. M.

Stefano Davari. **I palazzi dei Gonzaga in Marmirolo.** — (Estratto dalla *Gazzeta di Mantova*. Mantova, Segna, 1890.

Sulle vicende dei palazzi posseduti a Marmirolo dai Gonzaga non esiste finora nessuno scritto speciale; e l'A. molto opportunamente raccolse intorno ad essi le più importanti notizie. E importanti sono veramente quelle relative alla delizia costruita a Marmirolo dal marchese Gian Francesco Gonzaga, ampliata da Federigo e da Francesco Gonzaga, e ornata dalle pitture di Giovan Luca Leonbeni, di Lorenzo Leonbruno, di Tondo de Tondi e Francesco Bonsignori. Nè di minore interesse tornano l'altre relative al padiglione fabbricato a Marmirolo da Federigo Gonzaga, subito dopo la morte del padre suo avvenuta nel 1519; poichè la galleria della nuova palazzina, le spaziose sale ed i camerini furono dipinti sotto la direzione di Lorenzo Costa. Dobbiamo dolerci però che i limiti ristrettissimi concessi dal giornale politico quotidiano all'A. non gli abbiano permesso di fornirci i documenti da cui ricavò quelle notizie o di darcene più particolareggiati ragguagli. Ma dall'erudito e benemerito direttore dell'archivio Gonzaga aspettiamo la pubblicazione completa, con maggiori particolari storici, con tutti i relativi documenti. Almeno, poichè di quei meravigliosi palazzi di Marmirolo non restano vestigia, si possa trarre pro dei documenti che li ricordano per la cronologia degli artisti che vi operarono.

O. M

Bollettino della Consulta del Museo Archeologico in Milano. (*Brera*). — Anno 1889. Serie II. anno II.

Il segretario della direzione del Museo patrio di Archeologia in Milano, Sig. Giulio Carotti, continua a dar conto degli oggetti d'antichità ed arte pervenuti a quel Museo per dono, in deposito o per acquisto. Tra essi sono indicati una testa di san Giovanni decollato policroma, del principio del secolo xvi, terracotta lombarda; un bassorilievo, ritenuto opera dei Rodari, in marmo, rappresentante la Vergine Maria col Bambino, due angioli che suonano il liuto, e due genietti che tengono una corona con entro lo stemma della famiglia Pisani di Como. Infine alcuni pilastrelli con sculture del Rinascimento, aggiudicate ai Fratelli Francesco e Tomaso da Cazzaniga.

Quantunque la raccolta fatta dal Museo Archeologico nell'anno 1889 sia stata piuttosto scarsa e di importanza non grande, pure è degno di nota l'interesse con cui si è cercato di arricchire il Museo, con cui si tien conto d'ogni più piccolo ritrovamento, e se ne indaga la storia. Così continuando, il museo archeologico milanese acquisterà per lo studio delle antichità, dell'arte e della storia milanese la più alta importanza. A turbare le serie di oggetti milanesi, vengono alcuni generosi donatori del Museo recando mummie dall'Egitto o cose simili, di lon-

tana e talora d'ignota o incerta provenienza. Ma tali doni un po' per volta perderanno il loro posto, lasciandolo ai legittimi gruppi del Museo. E poichè già i gruppi cominciano a disegnarsi, non sarebbe opportuno di dare una sede migliore al Museo, di concentrare in esso ciò che sta, forse senza ragione, altrove, di comporre il museo regionale della Lombardia nella capitale lombarda?

O. M.

Almerico Meomartini. **I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento.** — Lavoro storico, artistico, critico. Opera illustrata da moltissime incisioni tipofotografiche e fotozincografiche di Vittorio Turati. Benevento, tip. di Luigi de' Martini, 1889-90.

Abbiamo sott'occhio le prime otto dispense dell'opera, che trattano dell'arco di Traiano. Solo nell'ottava dispensa è parola dell'arco del Sacramento, opera romana posteriore a quella. Le nozioni generali che si trovano nella pubblicazione, quelle ad esempio sugli archi onorarii e trionfali, non sono desunte dagli studii più moderni e sicuri, e sono del resto superflue in un'opera che tratta dei monumenti beneventani. Conviene guardarci in opere speciali dall'entrare in discussioni generali, se non si vuole essere accusati di prolissità o di far perdere tempo ai lettori. Chi imprende studii artistici deve non valicare i proprii confini. Vi è una divisione del lavoro anche nel campo artistico: chi assurge alla contemplazione dell'arte nei secoli, chi contempla lo svolgersi di alcune forme in determinati periodi, chi segue passo per passo gli artisti nella loro vita. Nella illustrazione dei monumenti di una città o di una regione, lo storico deve concatenare i fatti artistici del luogo alla storia dell'arte, ma così che essi sembrino gli esempi, gli allegati di essa.

Nello studio particolare dei monumenti, l'A. manca pure di determinatezza d'idee, della cognizione della bibliografia artistica relativa al suo tema, così che egli va a zonzo fra libri di poco o nessun conto, fra antiquati volumi e manualetti. Nelle sue considerazioni sulle sculture dell'arco di Benevento, entra a discorrere dei caratteri differenziali tra le opere scultorie dei Greci e dei Romani, con Selvatico alla mano, e peggio con Paolo Trombetta, autore di un cattivo lavoro su Donatello. Accurate sono invece le descrizioni del monumento e delle sue parti, così che non sarà vano sperare dall'A. un contributo allo studio dei monumenti medioevali e del Rinascimento, che più c'interessano davvicino.

O. M.

Dr. P. Rizzini. **Illustrazione dei civici musei di Brescia.** I. *Placchette e bassorilievi* — Brescia, tip. F. Apollonio, 1889 (Dai Commentari dell'Ateneo).

L'A. ci ha dato il catalogo delle placchette e dei bassorilievi dei musei di Brescia, con molta cura, seguendo il metodo del Molinier. Le placchette di quei musei sono 370 circa, provenienti principalmente dai lasciti di Camillo Brozzoni e del conte Leopoldo Martinengo da Barco. L'A. considera come più della metà degli esemplari descritti nel suo catalogo sieno mancanti all'opera del Molinier e tenta di determinarne la attribuzione. Gli sarebbe tornato utile di consultare a questo fine anche l'opera di Bode e von Tschudi: *Beschreibung der Plastik der christlichen Epoche*, ove sono messe in luce le placchette numerose del museo di Berlino. Le attribuzioni non ci sembrano sempre verosimili: tale ad esempio quella della placchetta tonda rappresentante il Centauro che rapisce Dejanira, ascritta al Riccio, il quale non ha mai quelle caratteristiche vesti fluttuanti; e così pure l'altra della placchetta assegnata al Melioli, mentre la composizione è chiusa da un fondo, quale solo poteva disegnarsi nella seconda metà del secolo XVI. Anche la placchetta n. 117, di fattura grandiosa, a mo' de' seguaci di Michelangelo, non può essere del Quattrocento; e l'altra rappresentante la Madonna di Loreto, n. 67, non può essere del Sansovino, ma di uno de' suoi seguaci, meno elegante del maestro e men profondo nella forma. In ogni modo lo studio del Dr. Rizzini, come primo saggio apparso in Italia di classificazione delle antiche placchette, merita il più grande encomio.

O. M.

MISCELLANEA

Una Pietà di Gaudenzio Ferrari e la supposta Madonna di Casalmaggiore del Correggio. — L'annunzio ricavato dalla Gazzetta di Francoforte e comunicato a questo periodico (fascic. Maggio-Giugno 1890) dal quale risulterebbe che la Pinacoteca di quella città in occasione della vendita della raccolta Bianco fosse entrata in possesso di un'opera genuina del Correggio ci richiama alla mente l'acquisto fatto alla stessa asta da un Mecenate milanese.

Poichè il presente fortunato proprietario dell'opera, il Sig. Benigno Crespi, si è compiaciuto di comunicarci una fotografia del quadro, che ora serve di ornamento alla sua suntuosa dimora, ci è grato di potere porgere qui unita la riproduzione, colla quale meglio che colle parole ciascuno può farsi un concetto abbastanza preciso della composizione. Trattasi come si vede di una *Pietà*, ossia di un Cristo morto seduto sul sepolcro e pianto dalle pie Donne, da san Giovanni, da Nicodemo, e da Giuseppe d'Arimatia. Il dipinto, eseguito sulla tavola, alta m. 1,18 e larga 0,90, è opera di Gaudenzio Ferrari, del quale rivela tutti i tratti caratteristici, sia nei tipi, sia nei particolari del disegno, sia nel colorito. Già da tempo d'altronde era conosciuto per tale a Torino, ove era posseduto parecchi anni or sono dal pittore Rossi. Di là passò nella galleria del banchiere Bianco, che andò dispersa in occasione dell'asta tenutasi in Milano nel novembre dello scorso anno per opera dell'impresa di vendita Sambon. L'esposizione della medesima negli ambienti dell'Impresa durò parecchi giorni e corroborò la persuasione generale che la tavola di Gaudenzio fosse da considerarsi la perla della raccolta. Tuttavia non fu se non dopo avere subito una opportuna pulitura che il dipinto venne a mostrarsi in tutto il suo splendore.

Per chi l'avesse eseguito in origine l'artista e dove si fosse trovato a' suoi tempi non consta: probabilmente in qualche luogo del Piemonte. A Vercelli infatti si vedono altri dipinti di lui parte murali, parte sulla tavola, che pel calore delle tinte e le maestrevoli sfumature ci richiamano quanto si osserva nella Pietà ora appartenente al Sig. Crespi. Sono opere del suo pieno sviluppo, verso gli anni 1530-1535, nelle quali egli ci si presenta quale pittore per eccellenza, esperto dei più maravigliosi effetti nell'arte sua.

Tutti gli altri quadri venduti nell'asta suindicata furono giudicati di valore molto inferiore a quello di Gaudenzio; nè fu piccola quindi la sorpresa quando alquanto tempo più tardi si venne a sapere che una pubblica galleria estera era stata quella che vi aveva fatto l'acquisto, per una somma non inferiore alle 12 mila lire, di un'opera del Correggio. [1] Davanti a un fatto di tale natura non c'era da sottrarsi al seguente dilemma: o i conoscitori milanesi avevano dato prova di una cecità inqualificabile lasciando passare senza dargli importanza un dipinto di tanto autore, o gl'incaricati della pinacoteca estera erano stati vittime di una grave illusione prendendo per originale una tela ch'era stata giudicata null'altro che una copia mediocre o una falsificazione.

La Direzione della Galleria di Francoforte intanto volle illustrare il nuovo acquisto con argomenti storici e critici, giungendo alla conclusione che il quadro, nuovamente incorporato alla pubblica raccolta, dalla sua derivazione poteva essere chiamato colla denominazione della Madonna di Casalmaggiore e che le qualità sue permettevano di riconoscervi un'opera dell'età giovanile dell'Allegri, soggiungendo che ben si accordava col quadro di lui noto coll'appellativo della Madonna del San Sebastiano, appartenente alla Galleria di Dresda.

Ora da quest'ultimo enunciato scaturisce un nuovo dilemma, che si risolve nei termini seguenti: o il critico s'è ingannato, volendo riferirsi invece alla Madonna del S. Francesco, ch'è l'unico quadro giovanile del Correggio in Dresda, o la Madonna di Francoforte equiparata con quella del San Sebastiano, come quest'ultimo dipinto e la sua storia insegnano, non può punto essere tenuta per un'opera giovanile. Nel primo caso l'errore è manifesto perchè il nuovo quadro accenna a tipi correggeschi della maniera sua sviluppata (quali vedonsi in ispecie nella Madonna della Scodella) nel secondo avvi pure un'asserzione insostenibile, poichè la tavola del San Sebastiano non fu eseguita dall'artista prima del suo trentaduesimo anno di vita.

Il peggio si è che un esame particolareggiato dell'opera, male intesa nelle forme e priva delle peculiarità di vivissimo sentimento individuale, quale suole rivelarsi in ogni parte delle membra umane, secondo il modo

[1] È una Madonna col Bambino Gesù e il san Giovannino in aperta campagna: tela alta centim. 90 e larga 70, che portava il n. 73 nel catalogo, Tav. 15 in fototipia.

di modellare del Correggio, non può che rendere sospetta la fausta novella attinente alla scoperta del prezioso tesoro. Che se inoltre siamo bene informati su quanto ci viene riferito, il più celebre ristauratore della Germania non avere voluto assumersi l'incarico di ripristinare il dipinto, questo sospetto ne verrebbe sensibilmente accresciuto. G. F.

Roma. Mosaico di Santa Sabina. Pulitura. — Sappiamo che il Ministero della P. Istruzione ha impreso a dar mano alle riparazioni occorrenti ai mosaici delle chiese di Roma, e che già ha incominciato con quello che sta sopra la porta, sulla parete interna della nave centrale, di fronte all'abside della Basilica di Santa Sabina.

È un grande e bell'avanzo d'una decorazione, che doveva estendersi, forse, su tutta la parete indicata e su quelle laterali, sopra gli archi, eseguita certamente entro la prima metà del secolo v ed incominciata con molta probabilità ai tempi di Celestino I, in cui, secondo è detto nell'iscrizione, Pietro, prete di Roma, fondava la Basilica.

È una fascia di mosaico larga più di 3 metri e lunga quanto è la larghezza della parete trasversale della nave mediana. Contiene nel mezzo una iscrizione di 7 esametri, a grandi lettere capitali di tipo damasiano a tessere di smalto dorato su fondo turchino. Ciascuna delle sette linee è separata da una striscia nera, che in qualche punto, per restauri patiti, è d'un rosso oppur d'un verde cupo.

L'iscrizione, riportata anche ultimamente dai signori Cavalcaselle e Crowe, dal Garrucci e da G. B. De Rossi, è la seguente:

Culmen apostolicum cum Caelestinus haberet
Primus et in toto fulgeret episcopus orbe
Haec quae miraris fundavit presbiter urbis
Illyrica de gente Petrus vir nomine tanto
Dignus ab exortu Christi nutritus in aula
Pauperibus locuples sibi pauper qui bona vitae
Praesentis fugiens meruit sperare futurum.



LA « PIETÀ » DI GAUDENZIO FERRARI
(nella raccolta del Sig. B. Crespi in Milano)

Ai lati dell'iscrizione sono rappresentate due figure femminili, simboleggianti (secondo le iscrizioni, a lettere celesti su fondo dorato, che vi stan sotto), quella a destra di chi guarda, l'ECLESIA (*sic*) EX GENTIBVS (la chiesa sorta col cristianesimo), l'altra, l'ECLESIA (*sic*) EX CIRCVMCISIONE (la chiesa sorta dal Giudaismo). La prima è vestita di tunica e manto violacei, la seconda di tunica e manto di color castagno-scuro.

In ambedue il manto scende dal capo e lascia scoperta intorno alla fronte una striscia di velo bianco e intorno al polso del braccio destro la bianca sottoveste; mentre nell'estremità che scende dal sinistro braccio, esso è fregiato, nella prima figura, da una, nella seconda da due specie di bolle a forma d'elisse con croce

nel mezzo su fondo dorato; ambedue tengono la destra alzata in atto di benedire, e portano colla sinistra un libro aperto sotto cui si scorgono le fettuccie di colore aranciato, dalle quali il libro è legato. Spiccano su fondo dorato ed hanno forme grandiose, veramente classiche, mostrando, specialmente la seconda, un'esecuzione assai diligente, un disegno abbastanza corretto, e panneggiamenti larghi e bene intesi, come nelle sculture e pitture della buona epoca, senza tritumi di pieghe, senza durezze di linee e di chiaroscuro. Queste figure e specialmente l'*ecclesia ex circumcisione*, son superiori per bellezza a quelle del grande mosaico sull'arco trionfale in Santa Maria Maggiore, eseguite soltanto pochi anni dopo. Il bizantinismo non era ancora incominciato. Tanto la iscrizione quanto le figure sono circoscritte da una larga fascia a doppio meandro ricorrente, formato da tessere dorate spiccanti su fondo verde.

Le tessere musive, tutte di smalto, sono, com'era proprio dell'arte antica, di forma o quadrata o rettangolare, ma non tagliate regolarmente e perciò non disposte con troppa simmetria, nè aderenti troppo le une alle altre, come ora, con malinteso sforzo di pazienza, si usa.

Alcuni restauri qua e colà, particolarmente sui fondi, sulle lettere e sui meandri, ha subito in diversi tempi il mosaico, non però tali e tanti da togliervi il suo carattere primitivo. Esso può anzi dirsi in buono stato; ma la polvere ed il sudiciume lo imbrattavano così che non poteva essere ammirato. Certo il tempo ha levato agli smalti dorati la loro lucentezza, ma la pulitura diligente con semplici mezzi meccanici ha ridonato al mosaico lo splendore che pareva oramai perduto.

N. Baldoria

Milano. Copia della Cena di Leonardo da Vinci, scoperta in una sala dell'Ospedale Maggiore. — Verso la metà dell'ottobre 1890, eseguendosi alcuni lavori d'adattamento in una delle sale dell'Ospedale Maggiore, fu scoperta una copia ad affresco del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Essa misura m. 6 di lunghezza per 2,70 d'altezza. Da indagini praticate nell'Archivio dell'Ospedale, risulta, com'ebbe a riferirci il ch.º architetto On. Luca Beltrami, che essa è opera d'un certo *Antonio de Glariate* (Antonio da Gessate), il quale la eseguì nel 1506. Sarebbe adunque la più antica che si conosca del capolavoro vinciano, e perciò, quantunque non d'artista di prim'ordine, assai pregevole e degna d'esser conservata.

Pur troppo due lesioni già da molto tempo avvenute nella parete, deteriorarono due figure del dipinto, il quale subì alcuni danni anche ultimamente dalla scrostatura dell'intonaco che lo ricopriva, fatta troppo frettolosamente dagli operai che ne avrebbero dovuto avvisare i soprastanti al lavoro.

Ad ogni modo, come si è detto, il dipinto mantiene sempre un notevole interesse, e diamo con piacere la notizia che il R. Governo ha già pensato di farlo staccare dal luogo dove non può esser visitato, per porlo insieme colle altre copie del Cenacolo Leonardesco nel Refettorio di S. Maria delle Grazie.

E. A.

Milano. Refettorio delle Grazie. Copia della Cena di Leonardo di Cesare Magnis. — Sappiamo che la Direzione delle RR. Gallerie di Brera ha acquistato dalla signora baronessa Cecilia Zino di Torino una copia del Cenacolo di Leonardo da Vinci, la quale entro il timpano della porta in fondo alla Sala che v'è rappresentata, mostra la scritta originale: CESAR MAGNIS FECIT. È su tavola di m. 1,40 in larghezza e m. 0,65 in altezza, molto ben conservata, di forte colorito e di tecnica affatto Leonardesca. Tutti i particolari vi son bene definiti ed è completa; presenta però, comparata coll'originale vinciano, qualche piccola variante. L'epoca della sua esecuzione risale molto probabilmente a quella del Luini e del Solari. Noi godiamo di questo nuovo acquisto che andrà ad ornare il Refettorio delle Grazie, accanto al capolavoro di Leonardo che, quasi ormai scomparso, conserverà almeno il riflesso della sua bellezza nelle copie quasi contemporanee, di cui ora, con lodevole cura, si sta circondando. Così potessimo avere almeno le copie delle più celebri pitture dell'antichità, per noi irremissibilmente perdute!

N. B.

Cortona. Chiesa del Calcinaio. Riparazioni alla vetrata attribuita al Marcillac. — La bellissima chiesa del Calcinaio in Cortona, architettata dal senese Cecco di Giorgio Martini verso la fine del secolo XV (nel 1485 ne fu posta la prima pietra), conta, fra le altre cose degne d'ammirazione, tre vetrate attribuite al Marcillac che, siccome è noto, fece in Cortona parecchi lavori; l'una circolare nella rosa della facciata, rappresentante la Madonna del soccorso, ieratica figura che accoglie sotto l'ampio manto, sostenuto da due angeli, molte persone, fra le quali un re ed un pontefice; le altre due rettangolari, rappresentanti san Paolo e san Sebastiano.

Sia per l'incuria, che in molte parti vi fu cagione di sconnettitura, sia per atti vandalici di ragazzi, che le hanno spesso fatte bersaglio di sassi, sia finalmente pel ciclone del 25 agosto 1890 che, per essere indifese, vi distrusse qualche altro pezzo di vetro, esse reclamavano opportune riparazioni. Siamo quindi lieti di poter registrare che il Ministero della Pubblica Istruzione ha incaricato il prof. Francesco Moretti, quello stesso artista cioè che altri lavori di riparazione condusse intorno alle vetrate del Duomo d'Orvieto, ed eseguì i due stupendi finestroni per la Cappella dedicata a san Giuseppe nella Basilica di Loreto, di compiere anche alle importanti vetrate della chiesa del Calcinaio in Cortona

que' lavori che saranno i più opportuni alla conservazione di esse, mantenendovi intatto tutto ciò che vi resta ancor dell'antico.

N. B.

Cimitile presso Nola. Basilica di S. Felice. Riparazioni. — Il compianto Raffaele Cattaneo parlando nel suo libro « l'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa » degli antichi marmi frammentarii e dei mosaici pur frammentarii della Basilica di S. Felice a Cimitile presso Nola, s'esprime così in una nota (pag. 77): « È impossibile descrivere lo stato miserando e indegno in cui sono ridotti e tenuti questi preziosi edificî di Cimitile. Dai muri coperti di muffa, neri e gonfi per l'umidità, si staccano le antiche pitture e i venerandi mosaici; i pavimenti sono sepolti sotto mucchi di fango e sassi; i bassorilievi giacciono ammonticchiati alla rinfusa in questo o in quel cantone fra le immondizie e gli scorpioni; non luce, non aria.... ». Il Cattaneo aveva pur troppo ragione.

Il mosaico che corre sugli archi sostenuti da colonne (ch'erano prima servite ad un tempio pagano), intorno all'altare di S. Felice, è ormai ridotto a metà, sia per l'incuria, sia per isfregi patiti in più tempi ed in più modi; e questa metà non si poteva neppur vedere perchè coperta da uno spesso strato di sudiciume.

Fu fatto eseguire nel V secolo da san Paolino da Nola, ed oltre a fogliami composti di tesere, di smalto d'oro, i quali diramandosi dai peducci degli angoli andavano ad ornare, sempre su fondo nero, i peducci delle altre arcate; oltre alla decorazione in rosso e verde nella grossezza degli archi, mostrava sulle pareti sopra le arcate stesse, in doppia fila di grandi lettere di carattere damasiano, rilucente d'oro su fondo nero, la seguente iscrizione composta da san Paolino:

Parvus erat locus sacris angustus agendis
Supplicibusque negans pandere posse manus
Nunc populo spatiosa piis altaria praebet
Officiis merito martyris in gremio
Cuncta Deo renovata placent novat omnia semper
Christus et in cumulum luminis amplificat
Haec ut dilecti solium Felicis honorans
Et splendore simul protulit et spatio
Felicis penetral prisco venerabile cultu
Lux nova diffusis nunc operit spatiis
Augusti memores solii gaudete videntes
Praesulis ad laudem quam nitet hoc solium.

(Cfr. REMONDINI: *Della Nolana Ecclesiastica Istoria*, Vol. I, pag. 403, Napoli 1147).

Dopo la riparazione e la ripulitura eseguita con semplici mezzi meccanici, per cura del Governo, dal coscenzioso ed abile artista Camillo Ciavarri, ricomparvero finalmente, fuorchè i due ultimi, tutti i distici, alcuni quasi interamente, altri più o meno frammentariamente, nel prezioso mosaico del V secolo che si credeva ormai perduto, e ricomparvero insieme a parte di quelle decorazioni a cui abbiamo accennato.

Nella stessa basilica di San Felice doveva esistere un coro coi relativi amboni, simile a quello del secolo settimo nella Basilica di S. Clemente a Roma, e doveva molto probabilmente essere stato eseguito nel principio dell'ottavo secolo da quello stesso vescovo Leone III, che è ricordato dall'iscrizione « ✠ LEO · TERTIVS — EPISCOPVS FECIT » incisa nei due mensoloni del protiro della Basilica de' Santi Martiri, che sta vicino a quella di S. Felice.

Esistono infatti ancora molti pilastrini con belle intrecciature alla greca, con rosoni e fogliami simili a quelli che troviamo già nel secolo VII anche in Siria, derivati da motivi dell'antica arte caldaico-assira; esistono parecchi plutei con bassorilievi, naturalmente piatti e barbarici, ma, relativamente all'epoca, abbastanza bene eseguiti e con sentimento decorativo non ispregevole, rappresentanti, o due grifi che fiancheggiano un vaso, in mezzo a rami con foglie, od un leone ed un toro pure fra rami, o un'aquila ed un leone sostenenti un libro, simbolo di due evangelisti, ai lati di un agnello entro un disco (quest'ultimo pezzo è un frontispizio con inquadratura, tagliato in modo da formare un arco a tutto sesto: mi pare eziandio che sia d'epoca più tarda) o semplici ornati dello stesso stile di quelli dei pilastrini, ecc. ecc. Per tutti questi bassorilievi furono adoperati marmi antichi, uno dei quali conserva nella parte posteriore una bellissima iscrizione romana.

Il Coro deve essere stato al principio del IX secolo rimaneggiato e reso più ampio dal vescovo Lupino: ho infatti ritrovato due frammenti di plutei, l'uno con una semplice inquadratura formata da una fascia e da una gola, l'altro con inquadratura e, nel mezzo, alcune figure di pesci; questo porta l'iscrizione:

HOC OPVS LVPINVS EPS RENO(*vavit*),

quello:

(*comp*)SIT ET ORNAVIT

E del medesimo tempo del vescovo Lupino devono essere altri plutei a fori o romboidali, o formati dall'intreccio di fascie a semicerchio, come lo attesta anche il carettere delle iscrizioni con sentenze bibliche, incise nell'inquadratura.

Posteriormente il Coro fu levato e parte de' suoi marmi, alcuni de' quali furono barbaramente mutilati, servì per un grande ambone, che subì anch'esso varie vicende (V. Remondini, op. cit.), finchè fu sfasciato, ed i marmi furono qua e colà dispersi; ed alcuni hanno servito per gradini, altri per ornamento della porta, altri per il pavimento, ecc.; molti furono tenuti ammonticchiati dentro la basilica, molti perduti.

Sappiamo che il R. Governo s'è preso cura di queste preziose reliquie, e se non potrà ricomporre con esse il coro antico, certo le manterrà dentro la basilica col rispetto che loro è dovuto, raccolte e disposte in bel modo. Intanto si sta pur dando mano ai lavori necessari per mettere in buone condizioni la Basilica stessa.

N. B.

Riparazioni di quadri di Lorenzo Lotto in San Domenico a Recanati ed a Castelnuovo presso Recanati. — Sono già incominciati i lavori di riparazione ai sei importantissimi quadri di Lorenzo Lotto, esistenti in S. Domenico a Recanati, i quali dovevano formare un grande polittico. Il maggiore di essi, quello cioè che stava nel mezzo, rappresenta san Domenico che riceve la Regola dell'Ordine da Maria per mezzo d'un Angelo. Maria col bambino siede su di alto trono fra i Santi Urbano e Gregorio, mentre, sotto, due piccoli e leggiadri Angeli suonano con due diversi strumenti. Ai fianchi gli stavano i quattro altri quadri coi santi Tommaso d'Aquino e Flaviano, Pietro Martire e Vitale; Maria Maddalena e Vincenzo, Caterina da Siena e Sismondo; sopra, una piccola tavola rappresentante il Cristo Morto con S. Giuseppe d'Arimatea e due Angeli.

Appartengono alla prima maniera del Lotto e sono fra i più importanti di questo geniale artista (Cfr. Crowe und Cavalcaselle, *Geschichte der ital. Malerei*, Vol. VI, pag. 564). L'umidità e l'incuria hanno fortemente danneggiate quelle preziose pitture, ne hanno sollevato l'intonaco, e in molte parti staccato e fatto cadere il colore, il quale è pure alterato dalla polvere che i secoli vi posarono sopra. Ora si sta appunto attendendo con felicissimo esito dal signor Sidonio Centenari a fermare gli intonachi sollevati, e i pezzi di colore che minacciano di cadere, oltre che a pulire con la maggior cura e diligenza tutta la superficie de'quadri oscurata dal sudiciume che vi si depositò sopra.

Uguali riparazioni occorrono, e sappiamo che sono state già stabilite, anche al quadro, benchè meno danneggiato, esistente a Castelnuovo presso Recanati, il quale rappresenta la Trasfigurazione di Cristo, e manifesta il Lotto nel periodo che segue immediatamente a quello dei quadri indicati in San Domenico (Cfr. Crowe und Cavalcaselle, *op. cit.*, *vol. cit.*, pag. 569 e seg.)

E. A.

Riparazioni all'affresco di Vittore Pisano in Sant'Anastasia a Verona. — Il prezioso dipinto del Pisanello, rappresentante la leggenda di San Giorgio, sopra l'arco della Cappella Pellegrini in S. Anastasia a Verona, sarà fra breve riparato dall'abile artista Antonio Bertolli, già conosciuto per altri lavori di riparazione ad affreschi e quadri, e specialmente per quelli intorno ai dipinti del Mantegna nella cappella degli Eremitani a Padova.

Per entro la volta a crociera della Cappella Pellegrini era potuta penetrare l'acqua dal tetto e da un abbaino che vi si trova; onde il peduccio della volta, ed il muro esterno a sinistra dell'arco ne restarono imbevuti, ed una parte dell'intonaco e del dipinto del Pisanello assai danneggiati. I guasti son di salsedine; ed a sinistra di chi guarda, fin quasi a metà dell'arco, l'intonaco è staccato, ed il colore, specialmente sopra, è caduto; onde poco si vede della montagna e della grotta de' leoni, mentre nella parte inferiore esso è ancora rimasto e scorgonsi bene il drago e gli scheletri ivi rappresentati. A metà dell'arco e su tutto il timpano a destra di chi guarda, il dipinto è ottimamente conservato; quindi le slanciate figure di donzelle e di giovani, e i ben formati cavalli, ed i cani e gli uccelli; tutta insomma quella gaiezza di vita che il grande artista veronese profuse nella sua bellissima pittura, condotta con una finezza impareggiabile sia per la tecnica sia per il sentimento, può ancora essere ammirata in quasi tutto il suo originale splendore. Soltanto alcune parti sono scrostate, là dove, nelle armature, p. es., il pittore aveva fatto uso dell'argento applicato a mordente, che si è col tempo staccato; altre parti sono strisciate, e ciò per la ragione che al dipinto saranno state talvolta appoggiate le scale a piuoli per l'addobbo della chiesa in qualche funzione. In avvenire non accadranno tali sconci. Intanto, affine di salvare anche quel che ancora rimane della pittura sul timpano a sinistra, si pensò di togliere la causa del danno, cioè l'entrata e le infiltrazioni dell'acqua piovana, mentre l'intonaco dipinto sarà levato e quindi riapplicato, dopo d'essere stato spianato posteriormente, bene asciugato, e posto su telaio, collo stesso metodo adottato per le pitture del Mantegna sopra indicate.

E. A.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Sommario. — Legato Piot al Museo del Louvre — Disegni architettonici donatigli — I calchi della cupola del Correggio trovati nei suoi magazzini — Riapertura della sala Rude coi modelli di Carpeaux — Nuovi acquisti della *National Gallery* di Londra — Un quadro di Franz Halz scoperto a Mosca — Gli italiani all'esposizione di Monaco e a quella di Liegi — Una lettera inedita di Voltaire — Commemorazione funebre del pittore svizzero A. Bachelin, e del nostro P. Gagliardi — Un sipario del prof. A. Gatti — Monumento commemorativo del 20 settembre 1870 in Roma — Monumento a Mamiani — Mausoleo a Dante in Ravenna — Statua equestre di Vittorio Emanuele a Perugia e a Firenze.

Nella precedente mia cronaca diedi un cenno della vendita stata fatta a Parigi delle collezioni preziosissime del signor Eugenio Piot. Aggiungo adesso che il Ministero francese delle Belle Arti fece alla Camera una domanda di credito per poter concorrere, nell' interesse dello Stato, all'asta di quelle collezioni; ma la Camera oppose a questa domanda un rifiuto, e lo Stato quindi dovè contentarsi di stare a vedere.

Per fortuna il signor Eugenio Piot aveva provveduto, prima di morire, affinchè non tutte le sue collezioni andassero disperse, e a quest'uopo aveva legati al Louvre alcuni degli oggetti più preziosi. Il Louvre, autorizzato legalmente a ricevere quei legati, ha già arricchite le sue raccolte dei capi d' arte lasciatigli dal testatore e li ha messi in bella mostra nella sala comunemente detta *la camera di Enrico IV.*

In mezzo a quella sala è stato collocato un busto di Michelangelo in bronzo, di autore ignoto, ma che taluno ritiene opera di uno scolaro del grande artista. Sopra un cavalletto, presso il camino, è stata posta quella testa di santa Elisabetta, della quale parlai, dipinta a tempera sulla tela, e che viene generalmente attribuita a Raffaello.

Molti altri oggetti di pregio non comune completano l'insieme del legato Piot, fra i quali, per amore di brevità, ricorderò soltanto una *Madonna che adora Gesù bambino,* basso rilievo in terra cotta della scuola di Donatello; tre stupendi intagli in legno della fine del xv secolo, e un letto monumentale scolpito e dorato, proveniente da Padova, che rimonta alla prima metà del secolo xvi, e che è di stupenda fattura, di disegno architettonico bellissimo e adorno di medaglioni dipinti di grandissimo pregio.

— Nel Museo medesimo sono stati esposti al pubblico, in una nuova sala, una quantità di disegni architettonici dei più grandi maestri contemporanei, che già avevano figurato alla grande Esposizione universale dell'anno passato e che dai loro proprietarî sono stati donati a quel Museo. Fra i più notevoli si citano una stupenda *Decorazione della Sala reale di Aranjuez,* di Percier, *Roma sotto gli Imperatori* e *Roma sotto Pio VI,* due grandi composizioni di Fontaine, il *Progetto per la tomba di Napoleone I* di Enrico Labrouste, che ottenne il primo premio nel concorso aperto a tale uopo, ma di cui l'opera non fu mai eseguita. Egli aveva ideato di far riposare la salma del grande Conquistatore sotto un grande scudo sorretto da aquile. Altri lavori notevolissimi sono, una *Veduta di Firenze da S. Miniato* e un *Disegno della colonna Trajana* di Viollet Le Duc, la *Cassa di santa Radegonda,* stupenda composizione di oreficeria di Lassus, e altri lavori che troppo lungo sarebbe ricordare qui tutti.

— Ma non lascerò il Louvre senza aver fatto parola di una scoperta fatta dal signor Andrea Michel negli Archivi nazionali francesi, consistente in una serie preziosa di documenti relativi all' acquisto fatto dalla Francia di sessantacinque pezzi, componente l'insieme completo dei cartoni, o meglio dei calchi, della cupola del Correggio in Parma. Questi furono comprati nel 1754 da una signorina Basseporti, mediante la somma di 8000 lire da pagarsi a rate annue di lire 2000 ciascuna. In seguito a questa scoperta si sono rovistati i magazzini del Louvre, e quindici di questi cartoni sono stati ritrovati. Questi formano un insieme che basta a riprodurre, non la cupola intera, ma il gruppo centrale della Madonna con gli Angeli. Questi cartoni saranno adesso montati sopra una intelaiatura, e la loro esposizione al pubblico riuscirà gratissima, tanto più che l'opera del Correggio nella cattedrale di Parma si trova ora assai danneggiata e quasi ridotta invisibile.

— Anche la sala Rude del Louvre, chiusa da qualche tempo, è stata riaperta, e il pubblico vi è stato ammesso ad ammirare due delle più belle opere di Carpeaux, cioè il modello in gesso della fontana monumentale del viale dell'Osservatorio, *Le quattro parti del mondo che sorreggono la sfera* e il calco del modello originale del gruppo della *Danza,* che è sulla facciata dell'Opera, e contro il quale si scagliò tanto la turpe genia dei bigotti, e di tutti quelli che inconsciamente aiutavano la trista opera loro, gridando alla moralità oltraggiata e alle regole dell'arte manomesse. Ma la grande opera rimane al suo posto, lo stupido sfregio fattole non è riuscito a diminuirne nè il merito nè la fama, e il Louvre ne conserva il modello come uno dei suoi più preziosi acquisti.

— Anche la *National Gallery* di Londra si è locupletata in questi giorni di tre capi d'opera che esistevano già nel castello di Longfort, e che sono stati acquistati per quella pubblica raccolta londinese, mercè le cure del Cancelliere dello Scacchiere. Sono questi: gli *Ambasciatori* di Holbein, il *Ritratto dell' ammiraglio Fareja* di Velasquez, e altro *Ritratto incognito* di Maroni dei quali parlai già nella mia cronaca precedente. La *National Gallery* è pur venuta in possesso d' un *Paesaggio invernale con castello fortificato*, di Beerestraaten, d'una *Scena di villaggio*, di Giovanni Victoor e d'una *Veduta di Maës*, di A. Storch, stati collocati nella sala della Scuola olandese, e di un *Ritratto maschile incognito* di Mazo, allievo di Velasquez.

— Una delle non rare scoperte di quadri preziosi in mano a rigattieri, che non ne conoscono affatto il valore, è avvenuta recentemente a Mosca.

Un tal signor Abramowski, trovò appunto presso un rigattiere stabilito in uno dei bazar della grande città russa, un vecchio quadro che attirò la sua attenzione per certe caratteristiche, le quali bastano a rivelare all'occhio dell'intelligente l'opera di un maestro. Egli acquistò subito il quadro per il prezzo di dugento rubli; e avutolo, lo sottopose all'esame di abili periti.

Questi non esitarono a riconoscerlo come pregevolissimo dipinto della Scuola olandese, e precisamente come opera autentica del celebre Franz Halz, ritrattista esimio, considerato come iniziatore della Scuola anzidetta, e a cui si devono lavori di un'originalità tutta sua che nulla ritiene dell'influenza delle scuole contemporanee italiana e fiamminga. Lo prova lo stupendo ritratto di Descartes che è una delle gemme del Louvre.

Stabilito il valore del quadro esumato di fra gli stracci e le ferrarecce, il suo acquirente lo ha posto in vendita, e il ricchissimo lord Roseberry, grande amatore di opere d'arte, lo ha comprato per 125,000 lire e lo ha aggiunto alla principesca sua galleria. Il colpo d'occhio del sig. Abramowski gli ha fruttato un patrimonio.

— A Monaco di Baviera il favore del pubblico continua ad esser rivolto a quegli egregi artisti nostri compatriotti che con i loro lavori han concorso al buon esito dell'annua esposizione di belle arti in quella città.

Oltre i lavori già ricordati nella precedente mia cronaca, sono stati venduti, un quadro del veneziano Ettore Tito, rappresentante *Le elezioni*, e un altro quadro di Guglielmo Ciardi, veneziano egli pure, rappresentante una scena peschereccia e intitolato *Dopo la pesca*. Il napoletano sig. Eugenio Buono ha venduto la sua tela rappresentante il *Cortile di una casa rustica di campagna*, e il fiorentino sig. Arturo Ricci ha esitato il suo bel quadro *Una sorpresa*. Anche un artista non italiano, ma che studia e lavora tra noi, il sig. G. Paolo Salinas, della Scuola spagnuola in Roma, ha venduto a Monaco il suo quadro *Una festa campestre in una villa in Spagna*.

In totale, le opere italiane vendute a quella mostra sono state trentotto, e il loro prezzo è ammontato a marchi 61,945. Nessun'altra, fra le nazioni rappresentate a quella esposizione, ha raggiunto risultati sì splendidi, ove se ne eccettuino i bavaresi, che naturalmente furono quelli che fecero maggiori affari. Il nostro paese adunque può esser contento dei suoi rappresentanti in quella artistica gara e dei resultati che essi vi hanno ottenuti.

— A Liegi pure, nel Belgio, dove è stata fatta una mostra artistica ed industriale, i nostri compatriotti han figurato in modo degno delle tradizioni italiane, e son giunti a conquistarsi i più alti premi concessi agli espositori.

Il mosaicista fiorentino sig. Ruggero Cappelli ha vinto il gran premio per gli stupendi mosaici in pietra dura da lui esposti; e l'altro fiorentino sig. Frilli Antonio, scultore, ha ricevuto il diploma d'onore per le sue sculture in marmo.

A questi due artisti han tenuto onorevole compagnia gli industriali Pasquale Raimondi di Milano e G. B. Rondelli di Ventimiglia, il primo dei quali ha avuto una medaglia d'oro per la sua manifattura di guanti e l'altro un diploma d'onore per i suoi finissimi olii di oliva.

— Alcuni giorni dopo la fatta inaugurazione della statua di Voltaire a Ferney, inaugurazione della quale già mi sono occupato nella cronaca precedente, è stata trovata nella collezione d'autografi del poeta Lebrun, ora in gran parte posseduta dal senatore francese Dide, una lettera diretta da Voltaire allo scultore Du Tillet, che gli aveva domandato il permesso di inserire il suo ritratto in uno dei medaglioni che dovevano formare il *Parnaso contemporaneo*, opera che si era proposto di eseguire. Il documento è così curioso che non posso astenermi dal riportarlo, non solo perchè rivela il sentimento del grande poeta e critico circa la vanità dei ritratti, ma anche perchè rivela una curiosa scappata artistica dell'amico suo, il gran Federico II di Prussia.

« Potsdam, 8 luglio 1752 — *Si bene vales, ego quidem* « *non valeo*. Son ben lieto, o signore, che abbiate set« tantasei anni e un possesso di quattordici arpenti in « Parigi. Vorrei di tutto cuore vedervi un giorno in età « di cento anni e con cento arpenti: un bel giardino « nel sobborgo di S. Antonio val meglio che le due « pendici del Parnaso. Godete la vita, se potete, e man« date al diavolo tutto il resto, e specialmente il mio « medaglione. Credo già di avervi fatto sapere altre « volte che io non sono affatto *dignusque numismate* « *vultus*. Potrei certo essere un viso anch'io; ma non « ne ho più affatto. Son diventato una mela cotta sopra « un collo di gru: non è possibile dar un tal soggetto « ad incidersi. E poi, lo credereste? ho imparato alla « corte di un gran re a disprezzare le vanità umane! « Tempo fa la signora duchessa di Brunswich pregò « tanto calorosamente il re di Prussia di mandarle una « sua statua, sul genere di quella di Luigi XIV sulla « piazza delle Vittorie, che il re non potè rifiutargliela. « Si fece dunque scolpire, ma ecco come: si fece met-

« tere a cavallo sopra un gallinaccio, e intorno alla « base, invece di quattro schiavi, v'erano quattro scimmie « che facevano le boccacce. Capirete anche voi che dopo « questo esempio mal converrebbe ai piccoli aver della « vanità. Se volete, vi manderò una delle scimmie della « base e vi metterete sotto il mio nome. Non facciamo « caso, mio caro signore, che della salute e della quiete. « Tutto il resto è fumo, e io, durante la mia vita, ho « troppo corso dietro al fumo. Vi auguro una stabile « felicità, se pur ve ne ha sulla terra. Ho l'onore ec. ».

— Il 5 di agosto è morto a Neuchâtel, in età di sessant'anni, Augusto Bachelin, il cui nome spetta a pari diritto tanto alla cronaca artistica che a quella letteraria della Svizzera. È come artista soltanto che io debbo occuparmene qui, e come tale dirò che egli era il più illustre fra i pittori militari della Svizzera, avendo egli con predilezione ritratti i fatti d'arme e i più drammatici episodi della storia del suo paese.

L'ingresso in Svizzera dell'armata francese dell'Est, incalzata e circondata dai vittoriosi alemanni, fornì a lui il soggetto di una serie di quadri dipinti con vero sentimento artistico e con estro vivace. Pei consigli del celebre Paolo Delacroix (*bibliophile Jacob*) del quale era intimo amico, pubblicò una iconografia di Marat curiosissima e di grandissimo pregio. Fondò poi il museo istorico di Neuchâtel, che a buon diritto è adesso uno dei più rinomati della Svizzera. Questa ha perduto in lui non solo un artista e un letterato eminente, ma ancora uno dei più stimati suoi cittadini per bontà di cuore e per un raro, troppo raro, disinteresse.

— Anche l'arte italiana ha fatto in questi ultimi giorni una perdita crudele nella persona di Pietro Gagliardi, morto a Frascati, dove ogni anno soleva recarsi a villeggiare. Allievo dell'Accademia di S. Luca, ebbe a maestri il Minardi, il Camuccini, grandi instauratori di quella scuola che giunse a emancipare l'arte del dipingere da ogni barocchismo, e riportarla alle pure tradizioni della pittura italiana. Il Gagliardi pervenne in breve a stampare orme incancellabili sulla strada dell'arte, e il suo nome divenne presto famoso, non in Italia soltanto, ma in Francia, in Spagna, in Irlanda, a Malta ed anche nella lontana America, per tutto insomma dove andarono sparse le opere sue. Non è qui il luogo di ricordare i lavori, neppure i principali, eseguiti dal Gagliardi. Sarebbe cosa che mi condurrebbe troppo per le lunghe e mi limito a menzionare la *Crocifissione* che è nella chiesa degli Schiavoni e che fu il primo dipinto che valse a classificare il Gagliardi fra i più perfetti maestri dell'epoca; e gli affreschi in S. Agostino dove egli ha saputo non rimanere inferiore all'Isaia di Raffaello.

Negli ultimi tempi della vita sua, qualcuna delle splendide qualità artistiche della sua giovinezza era andata modificandosi e addolcendosi in guisa da rendere le sue opere ultime, tutte di soggetto religioso, meno vistose, ma più soavi e mistiche, vero riflesso di quei sentimenti che egli nutriva in cuore. I quali lo tennero sempre lontano dal ricercar lodi e trionfi, e racchiusero la sua lunga esistenza fra le carezze dell'arte e l'amore della famiglia soltanto. Col Gagliardi si è spento uno degli ultimi e più grandi rappresentanti di quel gruppo di pittori che ad altissimo grado seppero innalzare in Roma la pittura nel corso del secolo che sta per finire.

— Da Firenze ci perviene la notizia che il prof. Annibale Gatti ha compiuta un'altra di quelle opere stupende che in tanto numero ormai vanno sparse pel mondo a glorificare il suo nome. È un altro sipario che va a tener compagnia ai suoi maggiori fratelli del Cairo e di Pisa. Il Gatti, oltre a un numero grande di quadri a olio e di affreschi bellissimi, che nell'instancabile sua operosità ha compiuti, si è più volte dedicato anche alla pittura dei siparî da teatro, nei quali molti altri sommi artisti hanno esercitato il loro ingegno. Ho rammentato quello del Cairo, composizione stupenda rappresentante *il Genio dell'Egitto che illumina l'Asia* e l'altro di Pisa, che presenta Goldoni che recita un suo sonetto all'accademia pisana degli Arcadi, quadro pieno di vita, di verità e di grazia tale che non si può guardare senza un sentimento di compiacenza profondo. Ora egli ne ha compiuto un altro per il teatro di Bogotà nella repubblica di Colombia in America il quale rappresenta le *Arti del teatro (Drammatica, Musica, Danza) a Bogotà*. Sul quale non posso che trascrivere quanto ne ha detto la *Nazione*, cioè che la vastità del soggetto, la sapiente disposizione delle numerose figure, la correzione del disegno, l'armonica intonazione del colorito, la finezza del lavoro, anche nei più minuti particolari, ne fanno un'opera degna dell'abilissimo quanto modesto pittore. Il giornale fiorentino deplora che un lavoro così profondamente pensato e mirabilmente eseguito debba andare come in esilio in regioni tanto lontane: io però me ne consolo pensando che quanto più si spargono pel mondo i capolavori dell'arte italiana, e tanto più cresce nella estimazione universale la patria nostra diletta. Onore agli eminenti artisti, agli assidui lavoratori, che al pari del prof. Gatti, concorrono a questo grandissimo scopo!

E adesso veniamo a quella rubrica che ormai minaccia di divenire eterna, voglio dire ai monumenti, che più o meno a proposito, han preso a pullulare dovunque. Meno male quando sono, come nei casi seguenti, giustamente decretati.

— A Roma si stanno prendendo delle disposizioni per erigere un monumento commemorativo del più grande tra i fatti storici del secolo nostro, e che servirà nel futuro a segnare un limite di separazione fra due diverse epoche della storia dell'umanità; intendo dire del 20 settembre 1870.

La Fratellanza Artigiana se n'è fatta promotrice, e lo scultore cav. Tadolini ha già per tale scopo eseguito il bozzetto di un gruppo rappresentante il maggiore Pagliari a cavallo, che cade ferito mortalmente sulla breccia di Porta Pia, mentre lo circondano i soldati italiani delle varie armi.

Il gruppo, alto 5 metri, dovrebbe sorgere sopra una base di granito di Baveno in mezzo alla piazza di detta Porta. Una Commissione ha avuto l'incarico di promuovere con tutte le sue forze l'attuazione del patriottico proponimento.

Mi si permetta esprimere il voto che nell'attuazione di questo disegno non ci si limiti (come pare voglia farsi) a riguardare il gran fatto come un semplice episodio militare; ma si ponga invece in evidenza, con bene intese allegorie, la sua morale importanza. La parte militare fu la meno significante di tutte in quel memorabile evento!

— Il concorso per un monumento a Mamiani in Roma, del quale già tenni parola nella mia cronaca del Febbraio e Marzo decorsi, fu chiuso il 31 di luglio. Furon presentati 42 bozzetti, i quali vennero esposti nella serra del Palazzo delle Belle Arti in via Nazionale. Lo scarso pubblico accorso a vederli non sembra averne riportato troppo buona impressione: comunque siasi, un Giurì composto di egregie e competenti persone è stato nominato per devenire alla scelta del modello da eseguirsi, e questa scelta è stata favorevole ai due progetti Laurenti e Benini che sono stati giudicati i migliori.

— A Ravenna si è aperta una sottoscrizione mondiale per la erezione di un mausoleo monumentale a Dante Alighieri. Il testo del manifesto relativo è stato redatto in cinque lingue, cioè in italiano, in francese, in spagnuolo, in tedesco e in inglese. Le offerte dovranno inviarsi direttamente al Sindaco di Ravenna. Speriamo che la sottoscrizione incontri l'universale favore e che il mausoleo divenga presto un fatto compiuto. Pur tuttavia mi si lasci dire che non incontra troppo le mie simpatie questo modo di chiamare gli stranieri, e di elemosinare da loro per onorare la memoria di un grande italiano.

— A Perugia è stato inaugurato il monumento equestre che la provincia dell'Umbria ha eretto in onore di Vittorio Emanuele. Il re è rappresentato in atto di fermare il cavallo: la sua azione piena di quieta gravità e la naturalissima mossa dell'animale sono assai ammirate in quest'opera del cav. Tadolini che gli intelligenti giudicano assai ben riuscita.

Non il modello soltanto è ammirato in questo bel monumento perugino; ma ancora la fusione eseguita dalla fonderia Nelli di Roma. Questa è riuscita perfetta; il bronzo ha una bellissima patina e sono di grande effetto, ed eseguite benissimo, le dorature dell'elmo reale, della testiera del cavallo e delle staffe. Il piedistallo in granito di Baveno, eseguito dalla milanese Ditta Pirovano, è di bello stile, adorno di triglifi, e contribuisce assai a quell'insieme veramente artistico che presenta questo monumento del Re Galantuomo, inaugurato alla presenza del suo non degenere Figlio.

— Anche in Firenze, nel ventesimo anniversario della breccia di Porta Pia, è stata inaugurata una statua equestre del gran Re nella nuova piazza del Centro, in mezzo a infinito concorso di popolo e alla presenza di Umberto I, al cui cuore dev'esser pur grato il vedere come tutte le città d'Italia, grandi o piccole che siano, fanno a gara ad onorare la memoria del grande suo Genitore.

Il monumento di Firenze è opera dello scultore Emilio Zocchi e rappresenta Vittorio Emanuele in quella stessa uniforme con la quale fece il suo primo e solenne ingresso nella capitale toscana. Varie sono le sentenze su questa opera dello Zocchi che a taluni è sembrata bellissima, mentre altri vi trovano mende non poche. Sul quale argomento mi guarderò bene dall'aggiungere pure una parola, pel timore di sentirmi tuonare all'orecchio il terribile: *Ne sutor ultra crepidam!*

Agosto-Settembre 1890.

C. GALEAZZI

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

I NUOVI ACQUISTI DEI MUSEI

DEL PALAZZO DI BRERA IN MILANO



BENCHÈ in questo periodico siano già stati annunciati gli acquisti fatti nella scorsa estate dalla R. Pinacoteca di Brera, l'importanza loro è tale da meritare di richiamarvi l'attenzione degli amanti dell'arte nostra quale si esplica nelle sue più insigni manifestazioni.

I mesi trascorsi da che i due nuovi quadri di Gaudenzio Ferrari e di Paris Bordone furono collocati nella Galleria non hanno se non confermato l'opinione degli intelligenti e delle persone di buon gusto circa l'intimo valore di quei due dipinti. Essi hanno giustificato la felice ispirazione della Direzione della Pinacoteca nel fare la proposta dell'acquisto al Ministero della Pubblica Istruzione, non che la risoluzione di questo nel dare il consenso che a tal uopo fosse impiegata la cospicua somma di L. 55 mila, prelevata dai fondi della Pinacoteca medesima. Gli è che le opere di rilevante merito artistico disponibili tuttora vanno facendosi più rare di giorno in giorno, grazie alla ricerca che ne viene fatta a gara, tanto da raccoglitori privati quanto e più da possenti Musei pubblici, sorti in tutte le nazioni civili, e non solo nel mondo vecchio ma anche nel nuovo. Per questa considerazione dunque non c'è da peritarsi ad asserire che astrazion fatta dal pregio ideale dei nuovi acquisti della Galleria di Brera, il valore loro dal lato mercantile o venale, se così è lecito esprimersi, secondo i criterii odierni vuol essere stimato non inferiore certamente a quello della somma impiegata per assicurarne stabilmente il possesso al nostro paese col passaggio loro dalla ragione privata alla pubblica. Tant'è vero, che se il governo nostro avesse indugiato a fare l'acquisto dei quadri di casa Prinetti fino a che fosse stato messo sull'avviso di esercitare il suo diritto di prelazione di fronte alle offerte dell'estero, egli si sarebbe trovato immancabilmente nel bivio, come ci consta, o di dovere acquistarli a un prezzo sensibilmente superiore o di non poter impedire che avessero ad uscire per sempre dai confini d'Italia.

Nè è soltanto il pregio della bellezza quello che rende opportuno l'acquisto, poi che va pur tenuto conto della circostanza che i due quadri, l'uno appartenente alla scuola lombarda, l'altro alla veneta, giungono a proposito ad arricchire la serie di opere d'arte che più compitamente vogliono essere rappresentate nella Pinacoteca, che fra tutte quelle del Regno si può dire la meglio tenuta e la meglio ordinata.

Brera pertanto si è meritato quanto ha testè ottenuto. Che se qualcuno volesse muovere l'obbiezione che tanto l'arte di Gaudenzio Ferrari quanto quella di Paris Bordone vi erano già manifeste mediante un discreto numero di dipinti di loro mano, sarebbe facile rispondere che i due nuovi quadri ce li porgono sotto un nuovo aspetto e che anche per questo quindi s'hanno a chiamare benvenuti.

I.

Di Gaudenzio Ferrari infatti, del pittore che per eccellenza segna l'apogèo della sua arte nell'antica Lombardia, o Ducato di Milano che dir si voglia, la R. Galleria della metropoli lombarda non possedeva sinora se non opere de' suoi tardi anni, nei quali, com'è noto, egli era venuto a stabilirsi in codesta città.

Sono in prima una serie di dipinti murali, illustranti varii episodi dei Vangeli, da tempo trasportati dalla chiesa di S. Maria della Pace nella galleria degli affreschi all'ingresso della Pinacoteca; poi l'importante tavola che figura nella sala grande della scuola lombarda, dove il pittore rappresentò, in un modo tutto suo, il martirio di santa Caterina. Appartengono tutti, come è provato da documenti, all'ultimo decennio della vita di Gaudenzio, da lui trascorso principalmente a Milano, e impiegato con un'attività prodigiosa nella creazione di opere grandiose. E davvero ne fanno testimonianza le numerose pitture da lui eseguite in quel tempo e in gran parte giunte sino a noi, come sono: certi complementi agli affreschi della cupola di Saronno, quelli ora in parte consumati dall'umido in una cappella delle Grazie, e in fatto di tavole la pala in S. Maria in Piazza a Busto Arsizio, quelle del san Paolo, già alle Grazie, di poi passata al Museo del Louvre, del Cenacolo in S. Maria della Passione, del Battesimo di Cristo in San Celso, del san Gerolamo penitente in S. Giorgio in Palazzo, quella delle monache di santa Chiara (di che si è discorso nella illustrazione del Museo Borromeo), della chiesa di Maggianico presso Lecco e via dicendo.[1]

In tutte codeste opere Gaudenzio manifesta una virtuosità ed una scioltezza di mano grandissima; nel raggiungimento degli effetti pittorici è giunto al colmo di quanto si può imaginare, sì da poter reggere al confronto dei più rinomati coloritori delle scuole venete; ma la soavità e la compostezza che distingue le opere de' suoi anni anteriori in genere gli è venuta meno; troppo spesso insomma l'artificioso, il ricercato sono venuti a sostitursi alla grazia semplice e naturale. Per quanto non vogliamo disconoscere quella che tuttora apparisce nei gruppi magistrali de' suoi angeli che riempiono il tiburio della cupola del Santuario di Saronno, creazioni per verità anteriori al tempo della sua stabile dimora in Milano, per quanto non dissentiamo dalla profonda ammirazione che suscita in ogni amante del bello naturale e dell'ideale insieme la nota impareggiabile figura della santa Caterina fra le ruote nel quadro di Brera già rammentato, chi non s'avvedrebbe della sua trasformazione come artista dal tempo del suo primo capolavoro fra le pale d'altare, quello cioè a dire della parocchiale di Arona, al periodo della sua dimora in Milano?

Ora la nuova Madonna della Pinacoteca è venuta ad interporsi in sì vasta lacuna; essa ci dà il mezzo di gustare i pregi dell'autore quali si manifestano in una fase sua più fresca, più temperata, se ci è lecito dire così. A confronti fatti non è difficile di stabilire il tempo della origine sua, almeno in modo approssimativo. È indubbiamente quello dal pittore trascorso per la seconda volta nella nativa Val Sesia, dopo adempito il suo impegno assunto colla chiesa di San Gaudenzio a Novara nel 1514, concernente l'esecuzione della grande pala che vedesi sempre al suo posto. Quella ch'egli ebbe a dipingere di seguito per altra chiesa dello stesso titolare nella piccola città di Varallo, e il cui soggetto principale è l'atto dello Sposalizio di santa Caterina, non differisce di molto nel modo dell'esecuzione dall'anzidetta, tanto che è lecito argomentare abbia avuto origine fra il 1515 e il 1520. Periodo codesto che ben s'attaglia anche alla nuova Madonna di Brera, la quale trova la più stretta corrispondenza sia di tipo che di fattura col gruppo della Vergine e il Putto nella parte centrale del quadro di Varallo; colla differenza però che in quest'ultimo gli accessorii sono trattati più sommariamente, come si conveniva ad opera più complessa e da figurare

[1] Nel novero indicato si vorrà pure collocare una tavoletta colla Madonna che allatta il Bambino messa in mezzo a due angioli devoti; dipinto vivace e succoso di Gaudenzio Ferrari, dal Commendatore Giuseppe Bertini acquistato ultimamente pel Museo Poldi Pezzoli.

a certa distanza, sopra l'altar maggiore. L'altro invece, come tavola da cavalletto (forse per qualche privato) è condotta con un'accuratezza e con un amore che dimostrano quanto ne dovesse stare a cuore la riescita all'autore. Dispensandoci di parlare della disposizione delle linee, che già appariscono nell'unita tavola, osserveremo invece che il quadro è di un effetto sorprendente massime per la forza e la delicatezza del colorito. Il morbido ed acceso incarnato viene ad essere dominato armonicamente dalla tinta calda della capigliatura, trattata con artistica raffinatezza. La veste della Madonna è di un colore rosso lucente, turchino il manto col rovescio verde, leggermente ornato in oro. I veli, l'ornato finitissimo della camicia che cinge il collo di lei, le cortine a broccato con fiorame bruno sopra un fondo in cui s'intrecciano i fili d'oro, tutto concorre ad imprimere una nobiltà straordinaria all'opera prelibata.

Un quesito che si affaccia spontaneamente davanti a tanto apparato di terrestre splendore si è quello che scaturisce dalla considerazione del contrasto sensibile fra il concetto ideale per se stesso ed il modo realistico con cui è reso dall'artista, sino a volere la mano destra della Vergine ornata di due anelli, uno al mignolo, l'altro all'anulare.

Nulla essendoci noto delle circostanze che diedero origine al quadro anteriormente alla sua esistenza in casa Prinetti, (da dove passò a Brera) non ci rimane se non di congetturare che l'autore vi abbia spiegato tanta compiacenza nella esecuzione d'ogni particolare e tanta regolarità nelle fattezze del volto per una diretta ispirazione ricavata da qualche tipo prediletto di avvenente donna della Val Sesia. E ci rafforza in questa congettura il fatto, che sembianze simili appariscono altre volte nei suoi dipinti in quella vallata, come dimostra fra altri il volto analogo che si riscontra nella bella Madonna di lui che viene conservata nella parrocchiale di Quarona a pochi chilometri da Varallo.

II.

Al sommo fra i coloristi lombardi fa riscontro uno dei più insigni di scuola veneta, Paris Bordone, colla sua tela intitolata la *Seduzione*, che per un errore di svista certamente nel primo annunzio dato da questo periodico fu qualificato per la *Tentazione di sant'Antonio*, laddove in realtà, nè il soggetto nè le figure saprebbero prestarsi a simile interpretazione.

Anche il Bordone a dir vero era già rappresentato nella Pinacoteca di Brera con quattro dipinti, anzi con cinque stando alle indicazioni del catalogo. Astrazion fatta dal ritratto d'uomo in abito di pellegrino (n. 252) nel quale non ci riesce di ravvisare la sua mano, gli altri sono soggetti sacri, cioè la Discesa dello Spirito Santo, il Battesimo di N. S., la Presentazione di san Domenico al Redentore e una Santa Conversazione. Notevole per l'argentino fulgore delle tinte è massime la pala maggiore, quella della Pentecoste. In essa per questo rispetto egli rivela propriamente le sue disposizioni da pittore trevisano, certe intonazioni vivide p. es. analoghe a quelle dei suoi compaesani Catena e Lotto.

Mentre la freschezza del colorito e la precisione del disegno la qualifica per un'opera della sua migliore età, è pure importante quella del Battesimo appartenente ad un periodo più progredito, dove l'artista sfoggia un esteso e pittoresco paese ed un modo d'intendere il nudo nella figura, notevole per la consueta complicazione nella indicazione dei muscoli. Se è poco felice nella composizione il terzo dei quadri nominati, quello che abbiamo accennato come una Santa Conversazione e che in altri termini ci porge un'accolta di santi attorno alla Madonna ed al Bambino, si distingue per vivezza di tipi e per armonia di accordi.

Per un altro verso tuttavia è innegabile che il Bordone al pari della maggior parte de' suoi compaesani non avevano dalla natura sortito le disposizioni più propizie per trattare la pittura di genere religioso. La loro preoccupazione per gli effetti dello splendore esterno li richiamava di per sè alle attrattive mondane, li rendeva quindi vieppiù atti ad estrinsecare i soggetti profani, interpretandone il lato ideale colla potenza della fantasia. Così si vorrà convenire da tutti che

non avvi quadro di argomento sacro di mano di Paris Bordone da soddisfare l'osservatore nel suo complesso quanto la nota sua tela del pescatore che presenta alla Signoria di Venezia l'anello di san Marco: così ne' suoi ritratti, nei soggetti allegorici e mitologici noi vediamo ch'egli si trova nell'ambito che meglio s'attaglia al suo talento.

Di tal fatta è il nuovo quadro che rifulge oggi fra altri prodotti dell'arte veneta nelle sale della Pinacoteca. L'effetto dell'erotico argomento vi apparisce potenziato per così dire non solo dalla natura florida e dalla sovrabbondanza delle forme nella figura femminile, ma anche dagli accordi e dai contrasti dei tipi in quanto concerne il colorito. Nulla di più finamente efficace infatti che la relazione che corre fra il viso quasi olivastro del tentatore, dai capelli e dalla veste oscura e pur lucente e l'incarnato roseo e delicato e la capigliatura bionda fulva della donna, che indossa un farsetto bianco, chiuso entro la veste di un verde succoso. Codesta semplice offerta di una collana d'oro insomma, mentre nel modo come la vediamo espressa, porge occasione all'artista per una manifestazione pittorica di una magia da rammentare quella inerente ai concetti di Giorgione, si presta a svariate induzioni intorno al reale significato da attribuire a ciascuna delle tre figure contenute nel quadro e al momento psicologico nel quale sono colte.

L'opera al postutto è un esempio vivo della schietta libertà e scioltezza colla quale gli artisti di quel tempo sapevano trattare i più scabrosi soggetti, idealizzando una scena eminentemente umana col soffio sublime dell'arte.

III.

Un terzo quadro pervenuto contemporaneamente alla galleria milanese come dono dei fratelli Brambilla è la pala del Borgognone, dalla Direzione della Pinacoteca collocata al posto di una infelicissima tavola, fin qui attribuita gratuitamente, a quanto pare, ad Andrea Salaino.[1] Se intorno al preteso Salaino è giustificato sino il dubbio che sia da considerare per un'opera originale di scuola milanese, lo stesso non è a dirsi di quella ch'è venuta a sostituirla. Come vi si manifesta a prima vista lo stile ed il gusto di detta scuola in genere d'intorno il 1500, così in ispecie quello del suo più schietto rappresentante, il pittore ambrosiano per eccellenza. L'opera si qualifica, e pel soggetto e per la forma, come un'antica pala d'altare. Dove fosse collocata da principio è cosa che non ci consta ma che riscontrata potrebbe portar luce sulle circostanze della sua origine. Le figure, come di consueto nelle produzioni del Borgognone, peccano di eccessiva lunghezza. Tale difetto apparisce massime nella placida santa Caterina, la di cui testa è sproporzionatamente piccola in confronto della statura. In quella di sant'Ambrogio se non altro si trova il compenso di un viso nobilmente concepito e bene modellato. Caratteristico e severo poi è il penitente san Girolamo, inginocchiato nel mezzo davanti una grotta e circondato da tetri accessori, quali il teschio, il leone, i serpenti ch'escono di sotto i sassi. — Di pietoso sentimento è la sovrapposta lunetta, dove si rimane gradevolmente impressionati principalmente dalla calma figura del Redentore davanti al sepolcro, pianto dalla Madonna e da san Giovanni.

Per quanto non sia da noverarsi fra le opere migliori del pittore, pure nel complesso è sempre un pregevole acquisto quello che la Pinacoteca ha fatto in codesta pala. Il pittore ora v'è rappresentato assai più perfettamente di quello che fosse parecchi anni or sono, quando di lui non possedeva che una mezza figura debole di un Cristo alla colonna e la tarda grande tavola dell'Assunta dell'anno 1522. Ora oltre al dono dei frat. Brambilla ne possiede sei altre, fra le quali si distingue massime la tavola del san Rocco, colla Madonna e i due Putti sulle nubi, pochi anni or sono passata dalla proprietà della locale Congregazione di Carità nella Pinacoteca. Le altre

[1] È tuttora nella stessa sala e vi si vede dipinta la Madonna col Bambino fra i santi Paolo e Pietro. Vedi il n. 88 del catalogo.



S. GIROLAMO ED ALTRI SANTI

(pala del Borgognone)

cinque si riscontrano in quattro figure di santi dipinti a fresco, trasportati dalla chiesa di San Satiro, (dove già avevano alquanto sofferto per l'umido e per l'incuria di chi avrebbe dovuto conservarli) e in un altro affresco di una Incoronazione della Vergine, ceduto alla Pinacoteca dalla fabbriceria della chiesa di San Carlo. [1]

IV.

Il grandioso palazzo di Brera, come si sa, contiene un'altra raccolta d'arte e d'antichità oltre alla Pinacoteca di Brera ed è il Museo Archeologico. Un avviso all'ingresso opportunamente rende avvertiti i visitatori che il locale a piano terreno, al medesimo consacrato, già da anni vuol essere considerato ed è tenuto di fatto per provvisorio, essendo affatto insufficiente a raccogliere tutta



BUSTO IN MARMO DI GESÙ CRISTO
(sec. XV, scuola lombarda)

la suppellettile ond'è composto. Questa non potrà trovare un adeguato collocamento se non allorchè le sarà concesso un più ampio spazio nel Castello visconteo sforzesco, sgombro che sia dal militare, ristaurato degnamente e ridotto nel suo stato antico.

Intanto la Consulta archeologica cui è affidata la direzione del Museo s'ingegna come può a ricoverare i nuovi oggetti che man mano vengono ad arricchirlo, sia mediante doni sia mediante acquisti, per quanto lo consentono i limitati mezzi di che dispone.

Il periodico l'*Archivio Storico Lombardo* pubblica annualmente un bollettino della Consulta del Museo Archeologico in Milano, nella quale il Segretario della medesima, signor Giulio Carotti, con accuratezza pari alla sua passione per gli studi dell'antichità fa un rendiconto particolareggiato di quanto viene periodicamente ad aumentare il materiale onde si compone il Museo, corredandolo di un buon numero di tavole in fototipia, sempre opportune per rendere imagine degli

[1] Sarà caro agli appassionati dell'arte il sapere che i nuovi acquisti della Pinacoteca vedonsi mirabilmente resi nelle fotografie della nota ditta C. Marcozzi di Milano.

oggetti descritti. Sarebbe inutile quindi ripetere qui quanto si trova distesamente esposto nel suddetto bollettino.

In genere vuolsi convenire che nel Museo si nota una sovrabbondanza di oggetti frammentarii, i quali, mentre vanno pur sempre considerati quali elementi da non trascurarsi in una raccolta di simil fatta, non sanno dargli quell'attrattiva spiccata ch'è concessa ad altri più ricchi Musei, qual'è p. es. (e in primo luogo) il Nazionale, nel palazzo del Bargello a Firenze.

Comunque sia in quello di Milano è entrato a far parte della raccolta di marmi nello scorso anno un capo che ha uno speciale interesse artistico e che ci sembra quindi meritevole di essere qui singolarmente rammentato. Trattasi di un busto di N. S. grande al vero, che secondo ogni verosimiglianza è ricavato da un blocco di marmo della cava della Candoglia, appartenente, come si sa, da secoli alla insigne Cattedrale milanese. Per dove e per chi fosse eseguito in origine non consta, altro non potendosene dire, se non che fu acquistato dalla Consulta, col consenso ministeriale, presso un privato che lo aveva ereditato da altro privato. Ignoto n'è pure l'autore, benchè ci sia lecito asserire senza dubbiezze ch'egli si rivela per un buon artista della scuola lombarda sullo scorcio del xv secolo. Più che il materiale marmoreo e la presenza dell'opera in territorio lombardo ce lo indica fra altre caratteristiche la struttura della figura stessa colle sue spalle esageratamente quadrate, dalla linea superiore a pari di quella delle clavicole. Chi in proposito facesse un confronto con quanto ci presenta la figura del Cristo nella lunetta della pala del Borgognone citata dianzi avrebbe a verificare di leggieri l'indicato tratto specifico. A parte questo particolare, il busto non è a dirsi privo di difetti. L'attaccatura del collo alle spalle è incerta e difettosa, la bocca piuttosto rozza e volgare: bella invece e sentita la parte superiore della testa nelle singole fattezze e nelle severe ed armoniche linee della capigliatura che secondano in modo caratteristico la conformazione ossea. [1]

[1] L'unita tavola è tratta da una fotografia del signor Lose e ci venne gentilmente comunicata dal Sig. Segretario Carotti. Le macchie nere che vedonsi nel viso corrispondono a quelle insite al marmo stesso.

LE OPERE DI MINO DA FIESOLE
IN ROMA [1]

V.

1474-1480. — Monumento del card. Pietro Riario a SS. Apostoli — Monumento del card. Giacomo Ammannati a sant'Agostino — Madonna nel monumento del card. Cristoforo della Rovere a Santa Maria del Popolo — e del card. Ferrici alla Minerva — Madonna presso l'ospedale di san Giovanni in Laterano — Monumento di Francesco Tornabuoni alla Minerva — 1464 (?) Tabernacolo per l' Eucarestia a Santa Maria in Trastevere.



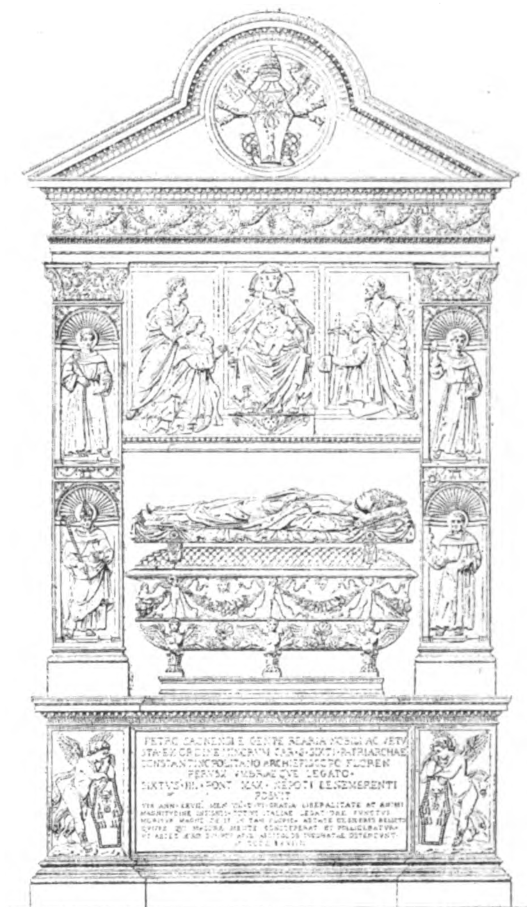
OPO IL monumento del cardinal Forteguerri, morto nel 1473, ritroviamo l'opera di Mino, o solo o in collaborazione con altri, in parecchi monumenti sepolcrali, de' quali discorrerò, quando non ci sieno ragioni in contrario, nell'ordine cronologico della morte di quelli a cui furono eretti, la quale ci fornisce una cronologia, se non sicura, probabile almeno di questi lavori di Mino.

Il monumento del famoso libertino e scialacquatore il cardinal di San Sisto, Pietro Riario, († 1474), nella chiesa de' SS. Apostoli, è uno de' più ricchi ed eleganti di quell'età. Mino, che vi ebbe gran parte, vi apparisce però associato ad altri artisti; e non posso convenire col giudizio espresso dal ch. sig. Tschudi nel *Cicero*, che cioè il disegno del monumento appartenga a Mino. [2] Conosciuta la natura del nostro scultore, che tutto chiuso in se stesso non subiva quasi affatto influenze esterne, che mantenendosi prettamente toscano in mezzo all'arte romana, non faceva che ripetere e svolgere gradatamente i suoi vecchi motivi, non credo possibile attribuirgli, specialmente nella sua età senile, il concetto d'un monumento che si distacca affatto, nelle linee generali e ne' particolari più caratteristici, da tutti i suoi precedenti. Il suo concetto del grande monumento sepolcrale era, in questo stesso periodo della sua vita, quello ch'egli aveva ereditato da Desiderio da Settignano, e che troviamo espresso nei monumenti del card. Forteguerri e del conte Ugo. Questo del card. Riario invece,

[1] Nella nota prima di questo volume, a p. 260, dissi che lo Tschudi, a causa della pessima luce, non aveva riconosciuto la mano del Dalmata nel tabernacolo dell'Eucarestia in san Marco. Debbo correggermi. Egli ve l'ha ben riconosciuta, come può vedersi nel suo studio su Giovanni Dalmata, *jahrbuch der k. pr. Kunst.*, IV, pagina 186.

[2] « *Das Grab des Pietro Riario in SS. Apostoli, dessen Entwurf ihm wohl allein gebührt* ». I Burckhardt's Cicerone, fünfte Auflage, bearbeitet von Dott. W. Bode, Leipzig, 1884. II Theil, Zweiter Band. p. 397.

come giustamente si riconosce nel *Cicero*, non è che una variazione e uno svolgimento di quel tipo romano di cui abbiamo un esempio nel sepolcro d'Eugenio IV d'Isaia da Pisa: un basamento pesante con una grande iscrizione messa in mezzo da due piedistalli, nicchie con statue dentro i pilastri che sostengono l'architrave, l'urna grande in forma di cassa. Egli è vero che qui il corpo non è disteso sull'urna ma sopra un semplice piano alquanto sollevato da essa; ma quest'urna così, nella forma come nella decorazione, differisce affatto da quella sottile e ingegnosa invenzione di bara, col fondo a rete di corda, a cornicette attorcigliate e ornatini e meandri, che Mino ha proseguito con tanto amore dai sepolcri del Salutati e del Giugni a quelli del Forteguerri e del conte Ugo; nè somiglia affatto all'urna di Desiderio nel monumento Marzuppini, che vedremo poi imitata dal nostro scul-



MONUMENTO DEL CARD. PIETRO RIARIO NELLA CHIESA DE' SS. APOSTOLI
(dalla stampa del Tosi)

tore. Perfino il non trovarcisi la solita coltre pendente a modo di festone fuor della bara, dà a credere che autore del monumento non sia lui. Manca pure in esso lo zoccolo su cui si levano costantemente tutti i monumenti di Mino, compresi i romani di Paolo II e del Forteguerri, come quelli di Desiderio e d'altri fiorentini; ma sopratutto non hanno nulla di comune con Mino le cornici e le modanature, che qui son forti e trattate con scienza e severità architettonica, mentre in Mino son leggere e capricciose, e ornate di fogliami e fregi dorati, con rilievo o senza. Nè in questo monumento ho saputo rinvenir traccia di doratura, di cui Mino sempre, lasciato a se stesso, usa ed abusa.

La madonna, sieduta nel mezzo, sotto l'architrave, col bambino sulle braccia, è fiancheggiata da una parte, dal cardinale Riario inginocchiato presentatole da san Pietro, e dall'altra, da un nobile laico col berretto in mano, presentatole da san Paolo: questi dev'essere certamente Giro-

lamo Riario fratello del defunto, e succedutogli nelle grazie dello zio Sisto IV. Basta guardare i due gruppi per comprendere che non appartengono a Mino, autore della Madonna. Non viene luce se non dall'alto; e l'ombra densa che cade dal profondo architrave, lascia appena vedere confusa-



PARTE DEL MONUMENTO DEL CARD. PIETRO RIARIO

mente la parte superiore della madonna e dei gruppi: nella fotografia qui riprodotta, un po' di luce è stata mandata artificialmente nella parte superiore della madonna, che però si vede imperfettamente. Sieduta in trono, essa è più solenne e architettonica che non quella del monumento Forteguerri. La mano aperta per ricevere il cardinale, è enorme; il bambino, invariabile nelle forme,

è mosso con grazia in atto di benedirlo. Le ginocchia sporgono fortemente, e si direbbe che la principale preoccupazione dell'artista fosse quella di svolgere e perfezionare il suo vecchio partito di pieghe, che muove dalle Virtù del monumento di Paolo II. E veramente egli è qui giunto ad una perfezione insuperabile. La solita piega principale scende dal ginocchio sinistro al piede destro, il manto si ripiega facendo seno fra le ginocchia, ed è sollevato sui piedi lasciando vedere la veste. La compostezza del manto s'accorda con quella della figura; e se non fosse la piega trasversale, parrebbe obbedire alle leggi della simmetria architettonica: ma, nonostante quel che c'è di geometrico e di tagliente, e quell'apparenza lucida e dura che hanno i lavori in avorio, è questo un vero capolavoro, dove l'infinita varietà e accidentalità dei movimenti della stoffa, che sfuma in ondulazioni che paiono velature di pennello, non turba affatto la composizione semplice, chiara, armoniosa della massa.

Dei quattro Santi, quello colla mitra è probabilmente san Girolamo, da cui pigliava nome Girolamo Riario, che si è cacciato in questo monumento come in casa sua. Non c'è nelle nicchie la statua di san Pietro, perchè, come abbiam visto, esso presenta il cardinale alla Vergine. Il frate sopra al vescovo pare sia san Francesco, e dall'altra parte è sant'Antonio e, sotto, san Bernardino da Siena. I panni son lavorati a larghi piani, da cui si solleva di quando in quando una piega leggera e tagliente. Anche in queste statue si nota, più o meno, la solita gamba male attaccata al fianco, e il piede rivolto in dentro. Le quattro teste imberbi, fatte su d'un tipo comune, piccole, rotonde, liscie, con un nasetto che scende a piombo dalla fronte, non hanno alcun riscontro con quelle degli apostoli o d'altri santi che abbiam veduto finora in Roma; ma lo scultore ripiglia un suo vecchio tipo usato già nei due Santi dell'altare della Badia e nel san Lorenzo del dossale di Fiesole. Il che ci dà luogo a mettere a riscontro queste opere dell'ultimo suo periodo con quelle della gioventù, e osservare con quanta tenacia egli abbia conservato i tipi e le movenze e la tecnica dell'arte sua. Certo, egli accoglie più tardi alcuni tipi e motivi nuovi, e perde quasi interamente nelle pieghe l'angolo acuto de' suoi primi lavori; ma nondimeno queste statue del monumento Riario sono così vicine nel tipo, nelle pieghe, nel modo di trattare il marmo alle fiorentine, e specialmente a quelle del dossale di Fiesole, che non si stenterebbe a crederle della stessa età, o ben poco distante. Si noti una particolarità: nel dossale della Badia le tonache de' frati, nel vano fra le gambe, rientrano, formando un triangolo d'ombra a modo di piramide o d'obelisco; e in parecchie figure di Santi a S. Maria Maggiore e nel monumento di Paolo II, come in questo del cardinale Riario (e lo ritroveremo anche appresso), abbiamo ancora questo vuoto, quantunque non così rigido nè colla punta così aguzza come in quelle. Questa tenacia si nota nelle più minute particolarità, come quella ad esempio, dell'essere quasi sempre sollevati il dito indice e il mignolo.

La figura giacente del cardinale è posta a tale altezza che non si riesce a vederla bene se non salendo su d'una scala. Esaminandola da vicino, è facile accorgersi che essa non è opera del nostro A., specialmente se si confronti con quella del cardinal Forteguerri. La faccia lisciata, come in parecchie opere di Mino, manca di morbidezza. Alcune pieghe piatte e altre sovrapposte, gli ornati e in generale la tecnica ricordano quella di Mino; ma sono qualità comuni alla scuola di Desiderio da Settignano, alla quale pare che l'autore appartenga. Vi mancano però le qualità individuali del nostro A.: citerò, ad esempio, le pieghe rotonde sul braccio destro, e la mano schiacciata, e senza il solito rialzamento dell'indice e del mignolo.

La splendida urna su cui si leva la bara, non è opera del nostro Mino, quantunque le arpie che la sostengono, usate già da Desiderio, sieno simili, anche nella fattura, a quelle che vedremo in altro monumento di Mino. Ma quei tre putti così ben formati e mossi con tanto brio ed eleganza, non hanno nulla di comune col putto di Mino grassoccio e lento, il quale si mantiene invariabile dai due putti del dossale di Fiesole a quelli che sostengono le arme del cardinale D'Estouteville a Santa Maria Maggiore e al bambino delle ultime Madonne, e neppure somigliano affatto ai ragazzi che sostengono le arme nel monumento del conte Ugo. Quell'urna che è un vero gioiello d'eleganza, e che troviamo ripetuta nel monumento del cardinal Savelli all'Aracoeli, deve appartenere ad uno di quegli scultori d'ornato, forse Pagno da Settignano, che portarono in quel tempo a così alto grado l'arte dell'ornamentazione: il putto rientrava nella loro arte, dovendo sostenere stemmi o festoni. Allo stesso scalpello probabilmente appartengono i due putti dei piedistalli che piangono appoggiati



MONUMENTO DEL CARD. GIACOMO AMMANNATI
(nel chiostro di sant'Agostino)

sullo stemma, fine ed eleganti figure, specialmente quello a sinistra: la modellazione del corpo e l'atteggiamento escludono assolutamente che sieno lavori di Mino. Tutte le sculture del monumento hanno carattere omogeneo e legano armonicamente fra loro, eccetto i due gruppi ai lati della Vergine, che sono non pur di mano, ma di scuola diversa.

Il cardinal Giacomo Ammannati o Piccolomini, noto per le *Lettere* e i *Commentari* sotto il nome di cardinal di Pavia, amatissimo da Pio II, che gli concesse il cognome e lo stemma della propria famiglia, morì a San Lorenzo presso Bolsena ai 10 settembre del 1479, e il suo corpo fu trasportato a Roma. In un testamento senza data trovato fra le sue carte, egli disponeva d'esser sepolto a san Pietro, dietro l'altare di san Gregorio, a destra del sepolcro di Pio II, senza alcun monumento, per rispetto al Papa suo signore; solamente, su d'una pietra sorgente da terra sulla parete, doveva essere scolpito un epitaffio di quattro distici dettato da lui stesso.[1] Mortagli poi nel 1477 la madre, Costanza, che, vedova, aveva vestito l'abito di sant'Agostino, egli scriveva a G. Lollio: « *faciundum nunc curo ejus sepulchrum, breveque epitaphium jam cogitavi, quod mitto ad te* etc. »[2] Abbiamo infatti nel chiostro di sant'Agostino quel sepolcro, coll'iscrizione dettata dal cardinale; ed ivi pure si trova quello del cardinale stesso, simile al primo nelle linee architettoniche, e destinato a stargli a riscontro. Mi sembra perciò assai credibile ch'egli allora mutasse proposito, e che contemporaneamente a quello della madre erigesse il monumento proprio: il che è reso più probabile dal fatto che la data ed altre notizie intorno alla sua morte si trovano scolpite a piccoli caratteri presso a terra nello zoccolo assai basso del monumento, in luogo non certo destinato a quest'uso:[3] il che induce a credere che il monumento fosse già compiuto alla morte del cardinale, e che non essendovi altro spazio, si scolpissero lì sotto quelle notizie.

I due monumenti collocati ora nel chiostro di sant'Agostino (Ministero della marina) erano un tempo nell'andito della sacrestia, e sono anteriori alla riedificazione della chiesa fatta per opera del cardinale D'Estouteville. Hanno questo di singolare che servono, per così dire, a doppio uso, di sepoltura cioè e di ciborio; ossia, sono due cibori sostenuti dalle sepolture, e che formano un sol tutto con esse. Non mi par da dubitare che, in origine, le due sepolture si limitassero alla parte inferiore, come ce n'è altre simili nella chiesa di Monserrato e altrove; poi, certo a breve distanza di tempo, si pensò di collocare sopra a quella della madre un ciborio per l'eucarestia, già preesistente, prolungandolo a' due lati con nicchie e pilastri tanto da raggiungere la larghezza della sepoltura e collegarlo con quella. Sulla sepoltura poi del cardinale si fece un altro ciborio per l'olio santo, in modo che nelle linee generali, a un dipresso, corrispondesse all'altro monumento, e così ne nacque lo strano connubio tra i cibori e le sepolture: ma i pilastri di mezzo posati sul vuoto, i laterali che non cadono esattamente sui piedistalli, le differenze a fatica simulate fra i due monumenti (i pilastri nel sepolcro della madre più corti) e le mani diverse degli artisti dalle parti inferiori alle superiori, tradiscono facilmente la sovrapposizione e il raffazzonamento.

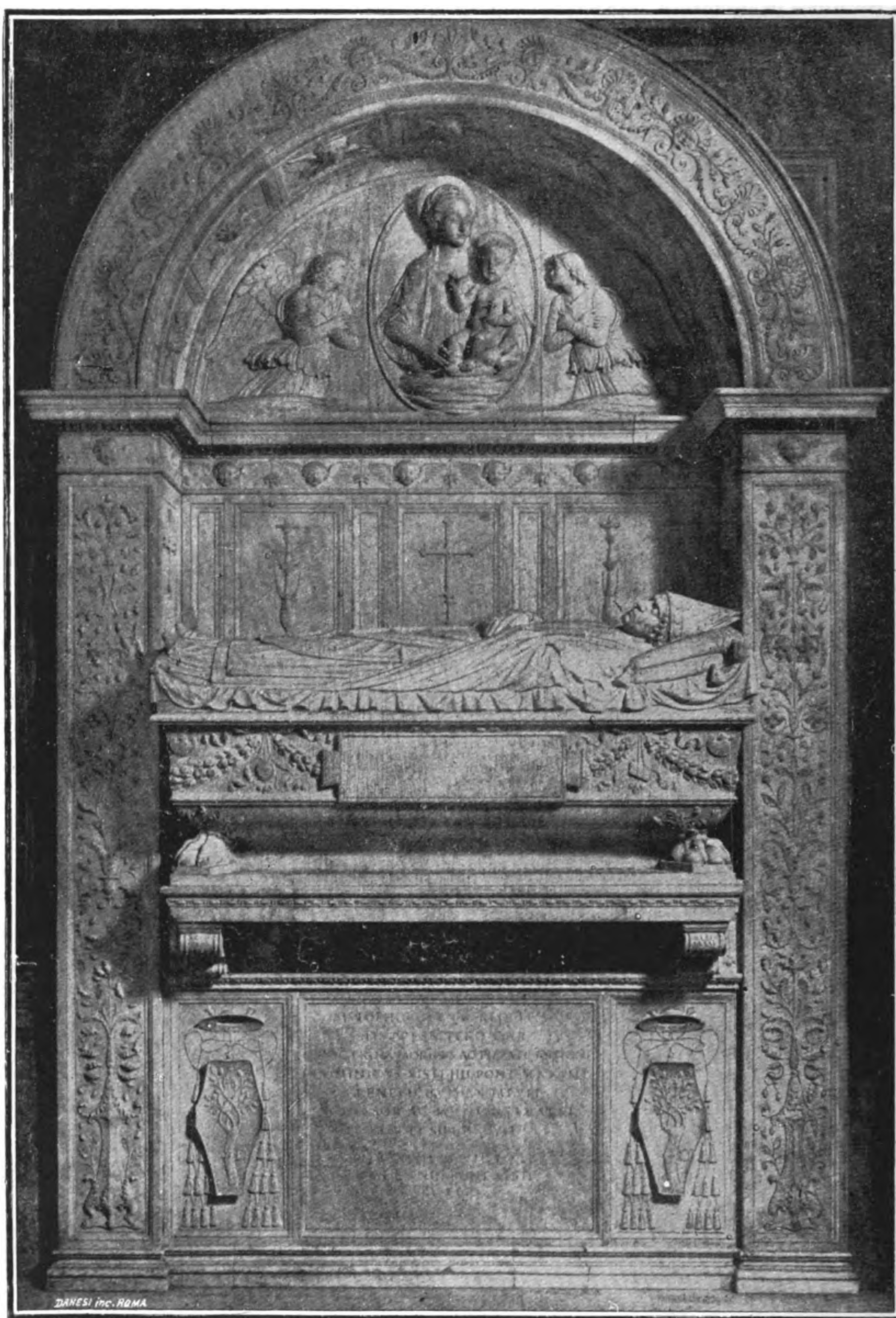
Anche nella chiesa di Santa Maria del Popolo abbiamo due cibori, l'uno per l'eucarestia e l'altro per l'olio santo, che si fanno riscontro, sorgenti da terra e ornati di statue, senza però sepolture. Ma questo de' cibori o tabernacoli accoppiati è un costume che pare non abbia avuto molto seguito.

Nel monumento della madre, Mino non ha avuto alcuna parte; e in questo del cardinale è sua

[1] Cav. 335 v. *Epistolae et Commentarii jacobi Piccolomini Cardinalis Papiensis. Impressum Mediolani apud Alex. Minutianum, anno Domini MDVI, die XXVIII Martii.*

[2] Ivi, car. 527 v.

[3] L'iscrizione scolpita nello zoccolo è la seguente: *Obiit apud Laurent. Vulsiniensem anno salutis MCDLXXIX, X septembris, in urbem relatus, pia familia domestica prosequente, hic conditus Xisti Quarti pont. max. beneficio. Vixit annos LXVII, menses VI, dies II.*



MONUMENTO DEL CARD. CRISTOFORO DELLA ROVERE
(a Santa Maria del Popolo)

solo la parte superiore. L'epitaffio che si era composto il cardinale era di quattro distici, il terzo de' quali alludeva alla vicinanza del suo sepolcro a quello di Pio II:

Quem olim vivens, non linquo mortuus: hic sum,
Et prope sancta patris filius ossa cubo.

Questi due versi, che non avevan più ragion d'essere, essendo il sepolcro del cardinale lontano da quello del Papa, sono stati omessi nell'epitaffio scolpito sul suo sepolcro.

Nella parte superiore, la mano dello scultore di Fiesole non potrebbe apparire più evidente. La rappresentazione del Giudizio universale, adatta non meno a sepoltura che a ciborio d'olio santo, non è che una riduzione, più finamente eseguita, di quella che abbiam veduta nella lunetta del monumento di Paolo II: le varianti dipendono dal minore spazio, per cui ha dovuto semplificare la scena, e dalla forma e dalle condizioni diverse dello spazio. Nell'alto, Cristo giudice sostenuto dagli angeli che suonano le trombe, è una replica di quello delle Grotte vaticane; le teste larghe e schiacciate degli apostoli Pietro e Paolo e d'altri Santi sieduti ne' loro stalli, colla solita legge di prospettiva, ingrandiscono nell'allontanarsi. La Madonna e san Giacomo, supplicano Cristo pel cardinale e per sua madre. Giù in basso, da una parte un angelo indica Gesù Cristo al cardinale inginocchiato e alla madre che è in piedi dietro a lui, colla testa avvolta nel manto monacale, come nella figura giacente sulla sepoltura; dall'altra parte un altro angelo è pure in atto di indicare il Giudice ad altre anime in atteggiamento di fervore violento, e colle stesse facce, le stesse fronti sfuggenti indietro che abbiam vedute nel monumento di Paolo II.

Delle due statue, quella a destra rappresenta san Giacomo, secondo il solito costume di figurare sulla sepoltura il Santo di cui il defunto portava il nome. Nell'atteggiamento, nel libro che tiene sul petto, nel modo con cui è disposto il manto e nei partiti delle pieghe, corrisponde alla statua di san Giacomo Maggiore che era nel ciborio di Sisto IV. (V. Vol. II, p. 458). L'altra statua, probabilmente san Francesco, è press'a poco una replica di quella del monumento del cardinal Pietro Riario. Si noti una particolarità curiosa: Mino concepisce i Santi, non solo i Santi Padri, ma gli apostoli, i religiosi, tutti infine, con un libro in mano: la differenza potrà consistere nell'essere il libro aperto o chiuso, ma se è un Santo, deve avere il suo libro.

Passando alla chiesa di Santa Maria del Popolo, vi troviamo una Madonna di Mino nel monumento d'un altro cardinale congiunto di Sisto IV, Cristoforo della Rovere. Esso cede in ricchezza e grandezza a quello del cardinale Pietro Riario, ma è notevole per unità, per armonia ed eleganza di linee. La sua composizione piacque tanto che divenne il prototipo di un gruppo di monumenti che si trovano nella chiesa stessa, e in quelle di Monserrato e della Minerva.

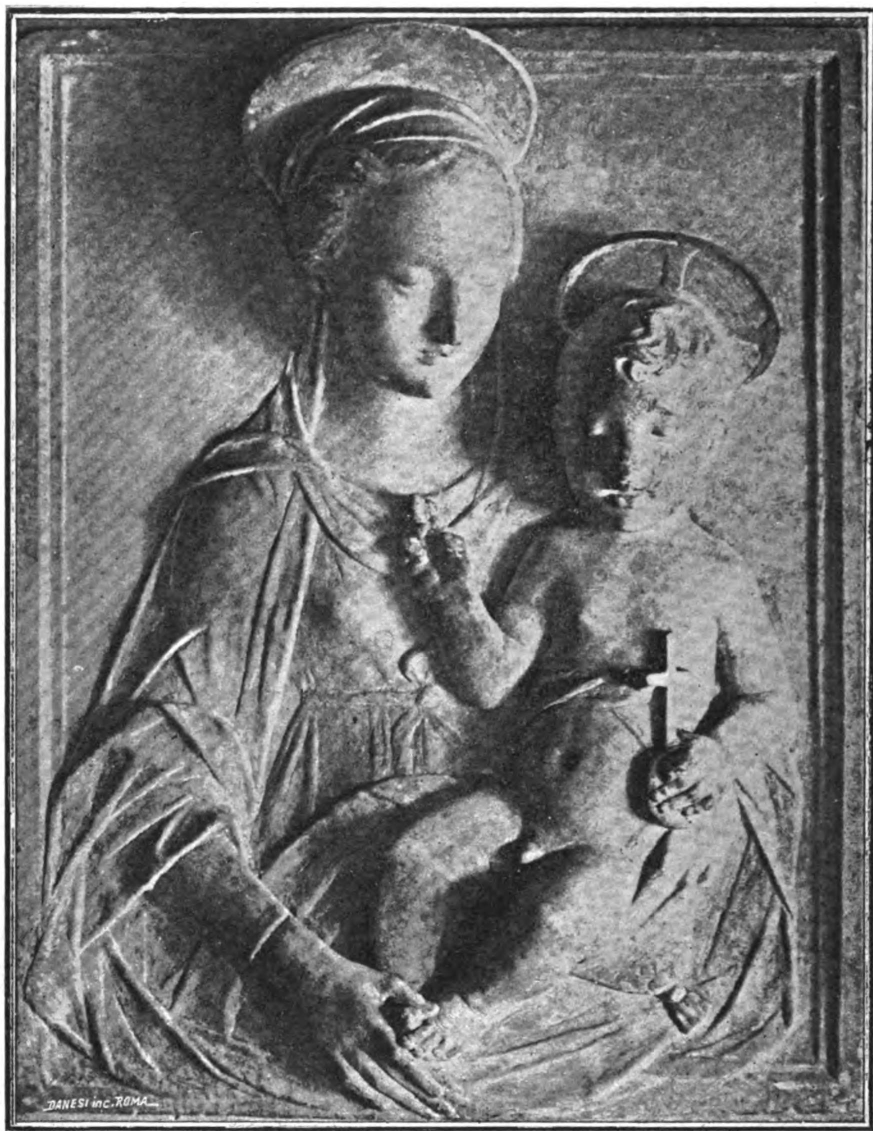
Anche qui non posso convenire collo Tschudi nell'attribuirne il concetto a Mino da Fiesole, per le stesse ragioni per cui non credo debba attribuirsi a lui quello del monumento del cardinal Pietro Riario, cioè la mancanza dello zoccolo, la forma romana dell'urna, la correttezza severa e architettonica delle cornici e delle modanature: anche qui non ho trovato traccia di dorature. Fra tante notizie sbagliate a proposito di Mino, il Vasari ne ha una in parte vera, che cioè egli lavorasse in Roma « ajutando a' maestri che lavoravano allora opere di marmo e sepolture di cardinali, che andarono in san Pietro di Roma ». Lasciando da parte san Pietro, parecchi suoi lavori però rimangono a testimoniare com'egli lavorasse ne' monumenti sepolcrali con queste compagnie d'artisti de' quali il Vasari tace i nomi, probabilmente perchè gl'ignorava. Nel nostro monumento la sola Madonna è di Mino: essa è quasi perfettamente simile a quella del monumento del conte Ugo; senonchè la stessa forma della cornice, che qui è un ovale prolungato mentre in quello di Firenze è rotonda, dà a tutta la figura una forma più sottile e slanciata. L'osso dell'omero, che suol risaltare come un pomo nelle madonne di Mino di questo periodo, qui è anche più rilevato



MONUMENTO DEL CARD. FERRICI
(nel chiostro della Minerva)

del solito. I due angeli in adorazione, non appartengono a lui; simili a quelli del monumento Forteguerri, e probabilmente della stessa mano, sono lavori finissimi e d'una eleganza mirabile.

Nel chiostro della Minerva troviamo un'altra madonna di Mino nel monumento del cardinal Ferrici († 1478). Anche qui non c'è di suo che la sola madonna: il che dimostra sempre meglio che questi monumenti erano eseguiti spesso da compagnie d'artisti, de' quali ciascuno aveva la sua parte assegnata: Mino faceva le madonne. In questa della Minerva, il bambino non sta sieduto nel



MADONNA PRESSO L'OSPEDALE DI SAN GIOVANNI IN LATERANO

solito atteggiamento, ma in piedi, ed alza la destra in atto di benedire; una cura speciale ha messo l'artista nell'orlo o guarnizione del manto.

D'un altra madonna di Mino, affatto sconosciuta fin qui, mi è dato di presentare la riproduzione. Fino a qualche anno fa essa giaceva abbandonata in mezzo a pietre inutili in un locale dell'ospedale di san Giovanni in Laterano; di là, l'economo dell'ospedale, signor cav. D. Ricci, fece trasportarla nella stanza del suo ufficio, dove presentemente è murata nella parete. Essa appartiene allo stesso periodo intorno al 1480, e allo stesso gruppo di madonne, ma specialmente è simile a quelle dei monumenti del cardinale Della Rovere e del conte Ugo; senonchè nella testa, amo-

revolmente inchinata verso il bambino, c'è qualche cosa di più soave e di più affettuoso che in quelle due.

Allo stesso gruppo appartiene una madonna conservata ora nel Museo di Berlino e illustrata dallo Tschudi, [1] similissima a quella del conte Ugo anche in questo che è racchiusa in una cornice rotonda, a differenza di tutte quelle di Roma. Non so se provenga da questa città o da Firenze, poichè l'ultimo periodo di Roma si confonde, nell'arte di Mino, colle opere eseguite in Firenze al termine della sua vita. Essa doveva esser collocata, come quella del conte Ugo, nella lunetta d'un monumento sepolcrale; il che rende più credibile la provenienza da Roma, dove non pochi monumenti furono disfatti e in san Pietro e in altre chiese: ma il guasto maggiore fu nella chiesa di sant'Agostino dove non pochi monumenti di quell'età furono scomposti barbaramente lasciandone solo il basamento e l'urna. A tali monumenti disfatti potrebbe avere appartenuto qualche altra delle madonne di Mino che si conservano in vari musei d'Europa, delle quali non discorro perchè non ne ho esatte riproduzioni, e ne ignoro la provenienza.

Da Roma proviene quella del museo del Louvre, già del museo Campana; ma essa certo appartiene non già a questo periodo, bensì a quello in cui Mino lavorava a Santa Maria Maggiore pel cardinale D'Estouteville.

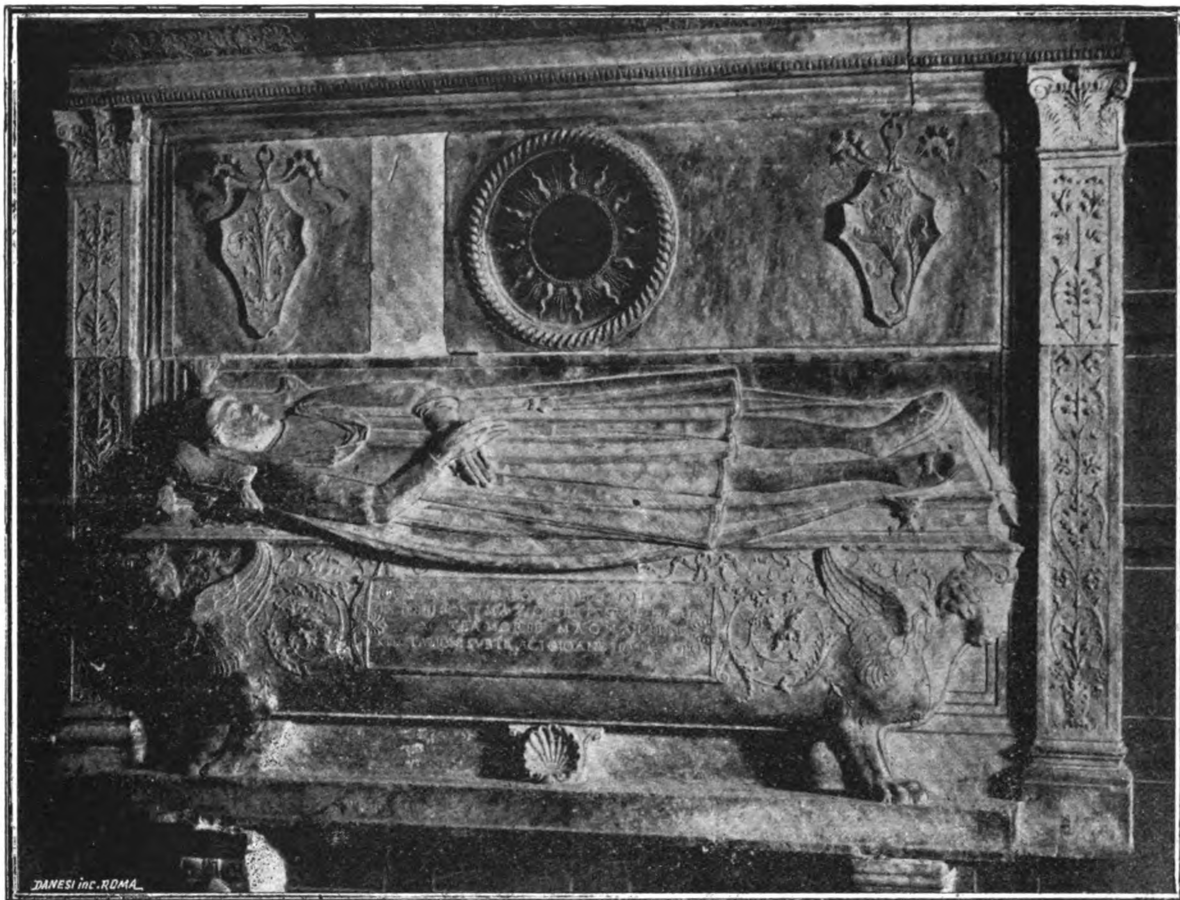
Un'ultima sepoltura scolpì Mino in Roma prima di tornare a Firenze: quella di Francesco Tornabuoni alla Minerva. Manca nell'epitaffio la data della sua morte, e confuso quindi con un altro Francesco Tornabuoni, vivente ancora nel 1513, si credette di dover togliere quest'opera al maestro per darla agli scolari, (quasichè essa fosse possibile dopo il 1513), finchè il Reumont ritrovò notizia del giovine Francesco Tornabuoni, morto in Roma nel 1480, e diede così ragione al Vasari che la dice di Mino. Ma anche senza quella testimonianza, ella è talmente sua che nessun dubbio sarebbe possibile.

Il monumento è semplice: due mensole sostengono una tavola di marmo su cui posa l'urna, fiancheggiata da due pilastri che sostengono un architrave: sull'urna è disteso il giovine Tornabuoni. L'urna è tolta dal monumento Marsuppini di Desiderio da Settignano, senonchè Mino ha trasportato agli angoli di essa le arpie, che invece in quel monumento si trovano agli angoli dello zoccolo; l'ornato a fogliame è d'una finezza ed eleganza mirabile. La figura giacente è distesa in iscorcio sulla coltre che, al solito, pende a padiglione fuori dell'urna. Credo che il monumento, che ora è posto vicino a terra, fosse collocato più in alto, e che Mino abbia misurato l'effetto prospettico da un punto di veduta più basso. Le grosse pieghe della tunica son dure e come di legno, col che certamente egli ha voluto, col suo gusto di realismo negli accessori, riprodurre una qualità di stoffa solida e pesante: a questa fa contrasto una sciarpa di seta, che dalla parte posteriore del capo scende e si ripiega, morbida e trasparente, sul petto: le braccia son corte, specialmente nella parte superiore, e il ginocchio, che è fuor di posto, e il principio della coscia hanno una forma triangolare che non ha nulla di umano. Eppure, di fronte a questa figura così difettosa, ma così vera, così geniale, come paiono freddamente accademiche altre simili figure distese di profilo sulle urne! E come è soave nel sonno quella testa giovanile posata sul guanciale e volta leggermente da un lato. Fra i monumenti dello stesso genere, ce n'è a Roma non pochi, composti solo d'un'urna su cui giace il defunto, chiusa come in una scatola entro i pilastri e l'architrave, questo ha un carattere così proprio, così elegante e fiorito, che sembra non aver nulla di comune con tutti gli altri. Il marmo serba ancora le tracce dell'oro, elemento necessario dell'arte di Mino. Ma qui, oltre l'oro, abbiamo un fondo scuro, nel tondo che conteneva il nome di Gesù circondato di fiamme e di raggi. Una figura in tutto simile, sostenuta da due angeli, si trova nelle Grotte vaticane; ed era la parte interna dell'architrave, sopra la figura giacente del papa.

---

[1] Ein Madonnenrelief von Mino da Fiesole. Jahrbuch der k. pr. Kunstsammlungen. V. VII. 1886, p. 122.

Ho lasciato per ultima un'opera che porta la firma di Mino: il ciborio di santa Maria in Trastevere, nella speranza che nuove ricerche mi avrebbero condotto a superare certe difficoltà che incontravo nell'assegnarle, almeno approssimativamente, la data; il che non m'è riuscito se non in parte. L'esame dell'opera, ed anche una ragione estrinseca, m'inducevano a ritenerla contemporanea al ciborio di santa Maria Maggiore (1463-64); ma a ciò non trovavo alcuna conferma storica; ed anzi, poichè esso era collocato, fino a pochi anni fa, nell'andito che mette alla sacrestia, e questa era stata edificata ed ornata dal cardinal di Milano e Governatore di Roma Stefano Nardini, quello stesso che edificò il bel palazzo detto oggi del Governo Vecchio, mi pareva credibile ch'egli avesse fatto fare il ciborio; ma questi (che fu fatto cardinale nel 1473, e morì nel 1484) edificò la sacrestia



MONUMENTO DI FRANCESCO TORNABUONI
(nella chiesa della Minerva)

appunto in questo ultimo anno, secondo l'iscrizione posta sulla porta. Considerando però che è stata scalpellata la cornice dell'iscrizione per incidervi le unità, potrebbe ancora credersi che queste vi fossero aggiunte per indicare il termine de' lavori, e che il principio di essi, ed il ciborio, risalissero al 1480: ma ciò non converrebbe ad ogni modo colle ragioni della scultura.

È un fatto singolare che sotto al ciborio, nel luogo dove soleva porsi lo stemma di chi lo aveva ordinato, qui ci sia un'aquila, che non mi pareva possibile fosse messa a solo scopo di decorazione. D'altra parte, nè lo stemma del cardinal Nardini, nè quello del suo predecessore nel titolo di santa Maria in Trastevere, il cardinal Amico Agnifilo, hanno la figura dell'aquila; nè, se l'avessero, si intenderebbe perchè non si trovasse incorniciata nel solito scudo.

Nondimeno quell'aquila doveva avere un significato che m'importava di ritrovare, e spero esservi riuscito. Il cardinal Agnifilo, nativo di Collemedio, nella provincia d'Aquila, aveva assunto il

nome di cardinale aquilano: ecco la probabile spiegazione dell'aquila, che non è racchiusa nello scudo perchè non faceva parte dello stemma, ma indicava il nome sotto cui era conosciuto il cardinale committente.

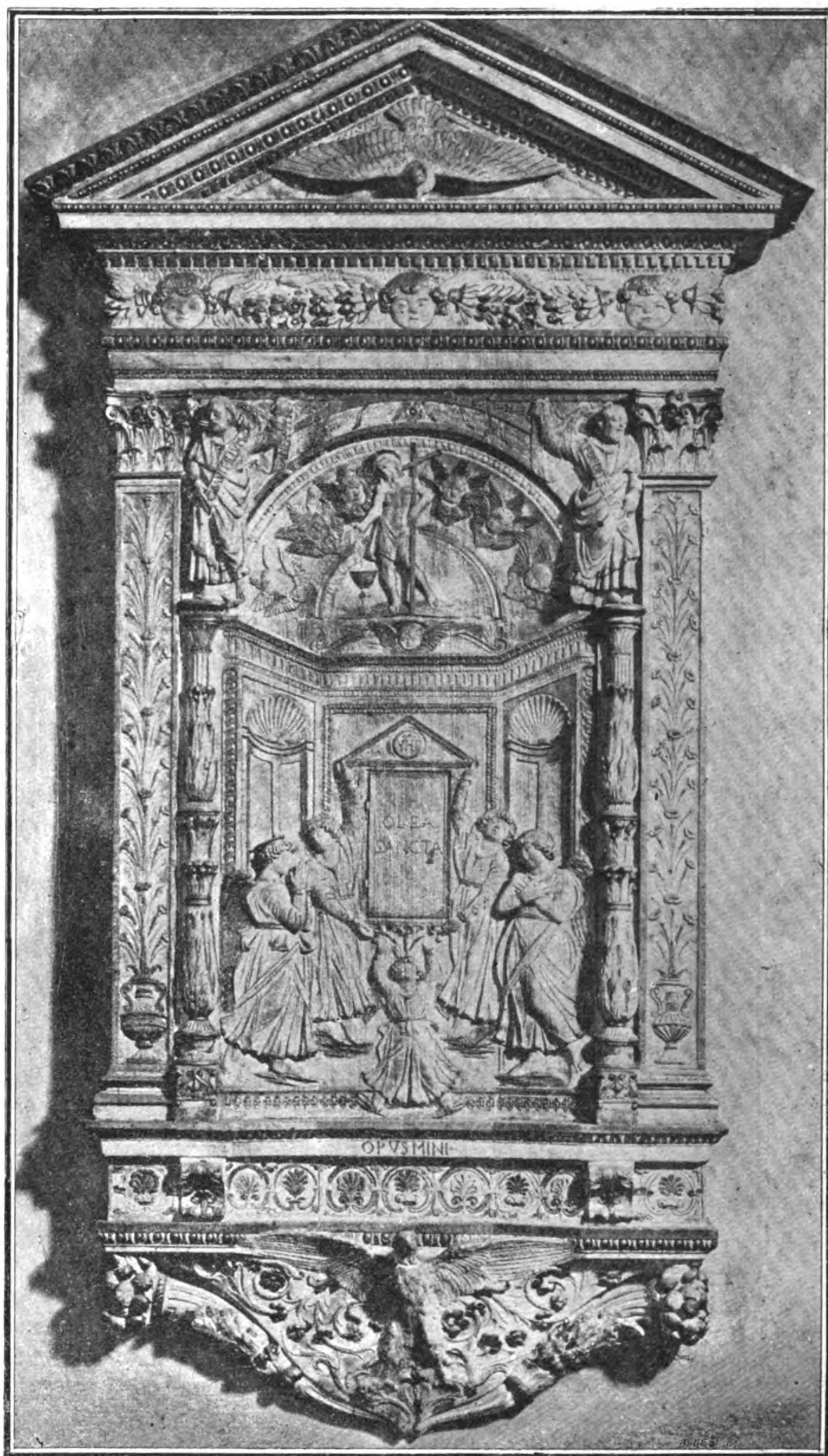
Questi fu creato cardinale nel settembre del 1464, quando Mino era già, nel luglio di quell'anno, a Firenze; e s'aggiunga inoltre che il cardinale Agnifilo, prima d'avere il titolo di Santa Maria in Trastevere, ebbe quello di Santa Sabina: il che ritarderebbe ancora la data del ciborio. Sembra perciò doversi escludere (dato che l'aquila debba riferirsi al cardinale Aquilano) la contemporaneità approssimativa di questo ciborio coll'altare di santa Maria Maggiore, e che si debba assegnargli la data del 1471, la più prossima possibile alle sculture eseguite pel cardinale d'Estouteville.

Ma, poichè non è esclusa la possibilità di un ritorno di Mino a Roma tra il 1464 e il 1471, e neppure è impossibile che l'opera sia stata eseguita a Firenze e di là mandata a Roma, io preferirei di ravvicinare il più possibile il ciborio a quelle sculture. E in primo luogo è da osservare che il costume di firmare i suoi lavori coll'*Opus Mini* cessà, almeno in Roma, assai presto: troviamo infatti firmato l'angelo a san Giacomo degli Spagnoli, la Madonna a santa Maria Maggiore, e questo ciborio. Sopra la statua della Fede nel monumento di Paolo II (1471-72) ho ritrovato la leggenda, ma a piccoli caratteri e non visibili se non mettendovi gli occhi sopra, per distinguere il suo lavoro da quello prossimo, e firmato, del Dalmata: dopo, non si trova più in Roma la firma di Mino. A questa ragione esterna, si aggiunga che gli angeli sono di fattura in tutto simile a quelli di santa Maria Maggiore, a' quali s'avvicinano anche più che gli angeli in adorazione nel ciborio di san Marco. Si noti la particolarità di quella fascia che, partendo dalla cintura, gira dietro sotto al ginocchio, e torna alla cintura, al fianco opposto, incrociandosi sul corpo: il che non si trova se non negli angeli di santa Maria Maggiore. I gigli campestri sorgenti da un vaso, che adornano il piano dei pilastri, adornano anche la cornice di alcune madonne di Mino eseguite dal 60 al 70, e un simile vaso con fiori simili è nel marmo da cui sono state portate via le figure d'Adamo e d'Eva, e che faceva parte del monumento di Paolo II. Quell'infelice angelo storpio che sorregge la porticella (sulla quale ora c'è scritto *olea sancta*, ma serviva per l'eucarestia) è ripetuto in due angeli altrettanto storpi che sorreggono il nome di Gesù nell'interno dell'architrave del monumento di Paolo II. Il fregio, formato di festoni di frutta pendenti da teste di cherubini, è quello stesso del monumento del cardinale Ammannati. Le figure, più o meno, son tutte brutte: bruttissimi gli angeli che sostengono la cornice e il timpano della porticella, anche più brutti i santi Padri che si reggono su' due candelabri con un piede, mentre l'altro pende ciondoloni nell'aria; nè molto migliore è il Cristo, mal formato, e colla testa piegata forzatamente sulla spalla destra.

Ma come lavoro di composizione e d'ornato poche opere può vantare più armoniche, più fine, più eleganti l'arte del Rinascimento. È una festa dell'occhio; che, appagato dall'armonia dell'insieme e delle morbide sfumature della luce e dell'ombra, avvivate dal luccichìo dell'oro, non guarda dove sieno attaccate le gambe, o da che parte escano fuori le braccia. La parte inferiore, chiusa dalle due cornucopia, e con quell'aquila in cui il marmo gareggia colla morbidezza della piuma, è un capolavoro di finezza e di buon gusto. Ugualmente fini sono i due candelabri, e tutte le parti della decorazione. Si veda, per esempio, quella colomba nel timpano, che in altre sculture è schiacciata sul fondo, e qui se ne stacca gettandovi sopra una forte ombra come se neppure lo toccasse. Egli è che Mino conosce mirabilmente tutte le finezze della tecnica, tutti i secreti dell'effetto.

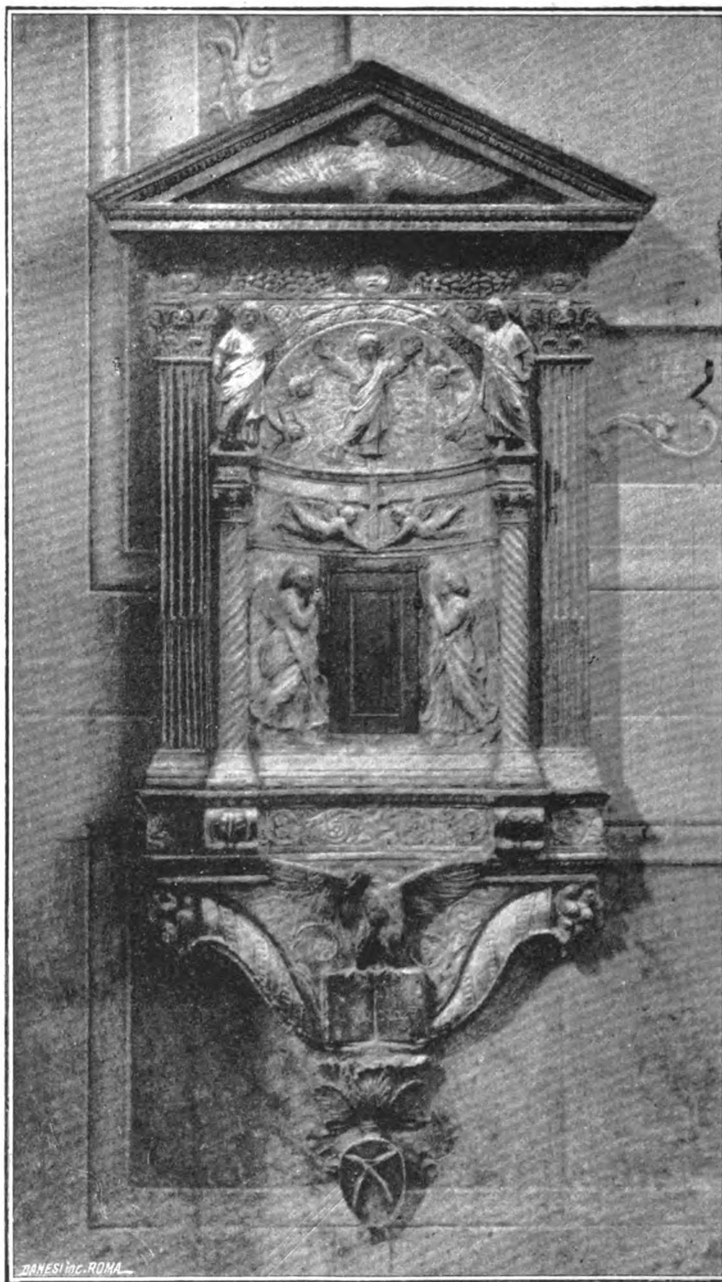
Altri due cibori abbiamo in Roma simili a questo nella composizione: uno, di pessima scultura e con stemma di casa Orsini, è nella chiesa di S. Francesca Romana, e un altro in quella di S. Agostino, incassato, come abbiam visto, nel monumento di Costanza Piccolomini. In questi due cibori però invece de' due candelabri abbiamo colonne scanalate a spirale. Un terzo in tutto simile, e destinato a conservarvi l'olio santo, si trova fuori di Roma nel Duomo vecchio di Capranica (Sutri), ed ha lo stemma degli Anguillara. In esso, l'imitazione dell'opera di Mino è visibile anche nel sostegno o mensola, in cui fra le cornucopia è riprodotta l'aquila posata su d'un libro, divenuta qui semplice motivo di decorazione.

Di questo ciborio non conosco l'originale, ma solo una fotografia eseguita e favoritami dall'ingegnere signor Boni; dall'esame della quale, sembra che esso sia lontano dalla finezza d'esecuzione e dal gusto delle opere di Mino. Mentre però i due Padri posati sulle colonne non hanno neppure



TABERNACOLO PER L'EUCARESTIA
(a Santa Maria in Trastevere)

le forme e l'atteggiamento di quelle di Mino, gli angeli in adorazione al contrario mostrano alcuni caratteri individuali dell'arte sua. Abbiamo in essi perfino la fascia che tiene raccolte le vesti e si ricongiunge in croce sul corpo, e la mossa della gamba, e il piede sospeso che posa su d'una nuvoletta. Le teste però, più piccole di quello che Mino soglia farle, sembrano anche nelle forme e



TABERNACOLO PER L'OLIO SANTO
(nel Duomo vecchio di Capranica - Sutri)

nell'acconciatura differire da quelle di lui. Non si può, senza aver veduto il marmo, pronunziare un fondato giudizio; ma a giudicarne dalla riproduzione, mi pare opera di un qualche scolaro di Mino incapace di far da sè, il quale abbia imitato, o meglio copiato dai lavori del maestro.

Abbiamo però un fatto singolare in questi tre tabernacoli perfettamente uguali nella composizione, ma di mani diverse e che si trovano in diversi luoghi. Se essi hanno evidentemente relazione

col ciborio di Santa Maria in Trastevere, in qualche parte però se ne distaccano, e specialmente nelle colonne scanalate a spirale sostituite alle candeliere. Ciò indurrebbe a sospettare dell'esistenza di un altro ciborio di Mino, del quale non ho notizia, e che sarebbe il prototipo di questi tre, e d'altri forse a me ignoti.

Queste sono le opere di Mino esistenti in Roma e della autenticità delle quali credo non si possa dubitare, essendo evidenti i caratteri di quello scultore singolarissimo. Per l'esame poi delle stesse, riesce ugualmente facile lo escludere le molte altre opere che gli sono state attribuite non solo nelle Guide ma anche nelle storie dell'arte. La statua di san Sebastiano alla Minerva (quella di san Giovanni che le fa riscontro non è discutibile essendo d'età assai posteriore) non ha nulla di comune con Mino; e l'errore dev'esser nato da ciò che il Vasari ne dice autore un Maini (Michele) da Fiesole; il monumento Savelli all'Aracoeli è stato dato a Mino per la sola ragione che l'urna è simile a quella del monumento Riario a' Santi Apostoli; l'altare Borgia a santa Maria del Popolo porta scolpito il nome d'Andrea; non appartiene a Mino la madonna in piedi con due angeli, presso alla sacrestia di santa Maria Maggiore; l'altare Pereira a san Lorenzo, e tutti gli altri altari Pereira che si trovano nelle chiese principali di Roma, sono posteriori a Mino, e di scuola affatto diversa; nessuna opera che possa attribuirsi a Mino è nella sacrestia di san Giovanni in Laterano; e a lui non appartengono i numerosi cibori, o tabernacoli per l'eucarestia, nelle chiese di S. Gregorio, de' SS. Quattro, di S. Maria in Monserrato, di S. Giovanni de' Genovesi, di san Carlo al Corso, di S. Eustacchio, ecc. ecc. Nè a lui, nè a scolari suoi. Nè io so che esista una scuola di Mino; il che del resto è assai naturale, poichè le qualità sue, così le buone come le cattive, erano talmente personali da non potersi facilmente comunicare ad altri. Egli è vero bensì che molti suoi motivi, specialmente architettonici e ornamentali, furono largamente imitati e divennero, per così dire, patrimonio comune degli artisti romani. Il fatto è che dopo il 1480, non si trova ne' monumenti sepolcrali o in altre sculture di Roma una sola opera che un mediocre intelligente possa dubitare che sia di Mino.

Fra tutte queste opere attribuite a Mino senza alcun fondamento, debbo fare eccezione pel Crocefisso San Giovanni e la Madonna, ora a Santa Balbina, di cui sopra ho parlato (p. 186), e che lo Tschudi crede del nostro A.; poichè, qnantunque a me non sembri opera di Mino per le ragioni ivi accennate, non vi mancano però, come ivi ho detto, notevoli caratteri dell'arte sua.

Riassumendo, la ricca produzione di Mino in Roma, in ordine di data certa o probabile, è la seguente:

1463. Quattro statue d'apostoli nel Ciborio di Sisto IV a San Pietro (eseguite pel pulpito di Pio II ?).
— Un angelo nel frontone di San Giacomo degli Spagnoli, colla scritta *Opus Mini.*
1463-64. Il ciborio o tabernacolo di Santa Maria Maggiore. (La Madonna ha la scritta *Opus Mini*).
— Bassorilievi per l'altare di San Girolamo.
146....? Tabernacolo per l'Eucarestia a Santa Maria in Trastevere (colla scritta *Opus Mini*).
1471-73. Sculture varie nel monumento di Paolo II, con Giovanni Dalmata. (Sul rilievo della Fede, a piccoli caratteri, la scritta *Opus Mini*).
— Corona di angeli nelle Grotte vaticane, con G. Dalmata.
— Tabernacolo dell'Eucarestia a San Marco, con G. Dalmata.
— Busto di Paolo II nel palazzo di San Marco.
1474. Monumento del cardinale Forteguerri.
1475. Sculture nel monumento del cardinale Riario.
147....? Sculture nel monumento del cardinale Ammannati.
1478. Madonna nel monumento del cardinale Ferrici.
1479. Madonna nel monumento del cardinale C. Riario.
147.... Madonna presso l'ospedale di San Giovanni in Laterano.
1480. Monumento di Francesco Tornabuoni.

La conoscenza delle molte opere eseguite in Roma da Mino, e che sono la maggior parte della sua produzione artistica, se giova a formarsi di lui un concetto più intero e più vero, e a mostrarcelo sotto un aspetto nuovo nelle composizioni in bassorilievo, delle quali, fuori di Roma, non si hanno che le due storie del pergamo di Prato, credo però che nel complesso debba recare piuttosto pregiudizio che vantaggio alla sua grande riputazione. Il Vasari, tanto inesatto nelle singole notizie, lo giudica però giustamente dicendo ch'egli aveva « l'ingegno atto a far quel ch'e' voleva, (ma) invaghito della maniera di Desiderio da Settignano suo maestro, per la bella grazia che dava alle teste delle femmine e di putti e d'ogni sua figura, parendogli, al suo giudizio, meglio della natura, esercitò ed andò dietro a quella, abbandonando e tenendo cosa inutile le naturali: onde fu più graziato che fondato nell'arte ». E la notizia del Vasari, che Mino fosse scolaro di Desiderio, la maniera del quale si vede in tutte le opere sue, e che incominciasse dallo squadrar le pietre sotto di lui, non mi pare esclusa dal fatto che Mino fosse d'età inferiore al maestro di soli due o tre anni. Certo egli, insuperabile nella tecnica, e adoperato probabilmente da Desiderio nella decorazione, mancava di sodo fondamento artistico, e nella conoscenza delle proporzioni e delle forme del corpo umano era inferiore ai mediocri. Che questa opinione avessero di lui anche i contemporanei, ce lo dimostra quello che, secondo il Domenichi, pensava di lui Leon Battista Alberti, e s'intravede anche dal racconto del Vasari, se quel Mino del Reame in lotta con Paolo Romano non è altri, come io credo, che il nostro Mino. E non solo era incurante di studiare ed osservare la natura, ma convien credere che avesse un qualche difetto nell'organismo; che non si spiegherebbero senza questo le rigidità ed angolosità quasi affatto ignote al suo tempo, nè come si ostinasse ad ingrandire gli oggetti coll'aumentare della distanza, o a voltare una gamba col piede rivolto in dentro, come non si vede in alcuna persona di regolare costituzione. Manierato nella figura, sapeva però ridare a meraviglia il vero nel ritratto, ed era naturalista negli accessori, che ricercava ed eseguiva con minuziosa diligenza. Ma la puerilità, che lo accompagnò per tutta la vita, e la femminilità della sua natura erano pure la sua forza e la sua attrattiva. Artista popolare e superficiale, se si voglia, egli studiava l'effetto e ricercava il suffragio, non degli intelligenti, ma del gran pubblico e dei devoti, maravigliati a tanta finezza e verità di particolari, abbagliati dall'oro, di cui nessuno prima di lui aveva usato così largamente, e commossi dalla devozione delle sue Madonne, e dalla pietà delle sue storie. Il *Giudizio Universale* del monumento di Paolo II, ad esempio, difettoso quanto si voglia, con quel diavolo che con un forcone caccia i dannati tra le fiamme, con quelle anime che con tanto impeto si levano verso Gesù Cristo, e co' suoi vari episodi, commoverebbe anche oggi la fantasia delle nostre plebi più che non molte sapienti sculture. Inarrivabile nella padronanza del marmo, da cui sa trarre tutti gli effetti della pittura, egli possedeva il secreto di trasfondere in esso la sua vita. Un sentimento fresco e ingenuo di grazia, che dal volto delle Madonne si diffonde a tutta la decorazione, di cui aveva il gusto fine e squisito, dà un'impronta d'originalità a tutte le sue opere. La rigidità e angolosità arcaica della linea nelle figure pare che divenga amabile pel connubio colla raffinatezza dell'esecuzione e l'eleganza dell'ornato. Assottigliando cogli anni il suo gusto e perfezionando i suoi tipi, giunse nella vecchiaia a quell'urna del cardinale Forteguerri, che è un de' monumenti di più squisita eleganza che abbia prodotto la scultura italiana, e a quella pura idealità di grazia verginale che spira dall'ultime sue Madonne. Quando oramai l'arte volgeva all'imitazione dell'antico, egli rimane anche in Roma ostinatamente toscano e popolare, e non piega la sua rigida individualità a nessuna forza esteriore; e non ostante i difetti bizzarri della sua natura infantile e la mancanza di sodo fondamento nell'arte, rimane, sotto alcuni rispetti, uno degli artisti più riccamente dotati, più geniali e più originali del nostro Rinascimento.

D. GNOLI.

GIULIANO DA MAJANO

ARCHITETTO DEL DUOMO DI FAENZA



IL MONUMENTO ragguardevole il cui nome si legge nel titolo di questo articolo, è stato restituito, soltanto da poco tempo, al suo vero autore. Gli storiografi della città di Faenza e della sua Cattedrale, cominciando dal Tonduzzi (Storie di Faenza. Ivi 1675) fino allo Strocchi (Memorie storiche del duomo di Faenza. Ivi 1838), e perfino al Montanari, autore della recentissima Guida storica di Faenza (1882), tutti quanti, con rara concordanza e unanimità, l'ascrissero al sommo Bramante, mossi dalla tradizione, però non avvalorata finora da nessuna testimonianza di documenti, che gli attribuisce un'attività artistica di parecchi anni nelle Marche e nella Romagna prima ch'egli, trasferendosi nel 1472 o 1474 alla corte di Giangaleazzo Sforza, lasciasse per sempre il luogo natio e la patria provincia. Il marchese A. Ricci è l'unico scrittore che nella sua *Storia dell'Architettura* (vol. III pag. 182) additasse il vero autore del monumento in questione nella persona del noto intagliatore ed architetto fiorentino Giuliano da Majano. Ma siccome egli non indicò la fonte da cui aveva tratto la sua attribuzione, sempre si potè esitare a credere alla di lui asserzione, finchè essa, poco tempo fa, venne avvalorata dalla testimonianza di un documento del 18 maggio 1481, ritrovato dal canonico Biasoli di Faenza nelle manoscritte *Memorie storiche di Faenza di G. M. Valgimiglia* (Vol. XI pag. 131) e pubblicato per la prima volta dal Rev. Padre I. Graus nella rivista *Der Kirchenschmuck* (anno XIX n. 7), e da questa poi riprodotto pure nell'*Archivio Storico dell'Arte* (Anno I pag. 285 nota 1). Ne ripetiamo il passo più importante correggendo alcuni errori di stampa occorsi nella riproduzione citata:

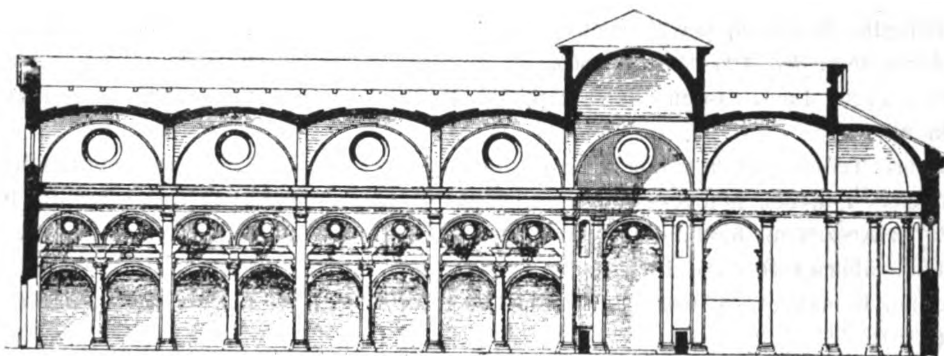
« Congregati convocati et coadunati domini Canonici Capituli ecclesie Cathedralis s. Petri de « Faventia unanimiter et concorditer nemine ipsorum discrepante deliberaverunt, quod prout alias « in dicto eorum capitulo deliberatum fuit, non laborare circa fabricam s. Petri nisi in complendo « primam partem jam inceptam et quod *magister Julianus de florentia* qui fuit et est hedificator « et magister dicti hedificii [et quod] non laboret et per *mag. mariottum* ultra dictam partem jam « inceptam donec dicta pars fuerit finita. Et quod dictus *mag. Mariottus*, si volet laborare circha « dictam ecclesiam, debeat laborare sub Juliano et usque quod (? quoad) ipse mag. Julianus du- « xerit laborandum etc. »

Ora, fatta astrazione dall'asserzione del Ricci, sempre poteva sussister qualche dubbio, se il *magister Julianus de Florentia* ricordato nel nostro documento fosse infatti il Majano e non un altro maestro coetaneo, dello stesso cognome e della stessa patria, per esempio — per non indicare che il più noto di essi — Giuliano da Sangallo (1445-1516) di cui si sapeva già che in un'epoca posteriore si adoperò pure in quelle parti d'Italia, cioè nel voltar la cupola di S. Maria in Loreto (1499 e 1500).



INTERNO DEL DUOMO DI FAENZA

Per sciogliere ogni equivoco siamo lieti di poter addurre una testimonianza di assoluta evidenza ed indubitabilità in un passo di un documento sincrono, il quale, benchè sia stato pubblicato da molti anni, non fu mai, a quanto sappiamo, messo a profitto dagli eruditi; poichè altrimenti la questione circa l'autore del duomo di Faenza sarebbe da lungo definita. Il passo accennato si trova nella prima delle tre lettere stampate da Carlo Milanesi nel *Giornale storico degli Archivi toscani* t. III, pag. 233, dalla quale risulta che Anton Giacomo Veniero di Recanati, detto il cardinale Conchense da Cuenca città di Spagna, dove egli fu vescovo, in data del 1 febrajo 1478, scriveva a Lorenzo de' Medici pregandolo d'intromettersi presso Giuliano da Majano, affinchè egli, come aveva promesso, tornasse a Recanati per proseguire la fabbrica del palazzo cominciato a far costruire dal cardinale col disegno del Majano stesso, probabilmente poco dopo che nel 1473 fosse elevato alla dignità cardinalizia. « Et per che dubitamo (sono queste le parole della lettera) « che Maestro Giuliano Maiano non sia inviluppato nella *opera della chiesa di Faenza*, et in altri « lavori costì (vuol dire a Firenze), vi pregamo et domandamo de singulare gratia, vi piaccia « mandare per lui, et comandargli che venga qui a noi, per dare determinatione a quanto se ha « da fare, secondo che cie promesse, senza più dilatione, acciò che non se perda tempo; come « noi li scrivemo. Et se lui dubita delle cose de Faenza, noi alla venuta sua qua gli faremo tal « favore, che serrà ben satifatto (*sic*) *etc.* » — Dal confronto dei due documenti qui riprodotti si deduce



SPACCATO DEL DUOMO DI FAENZA

incontestabilmente, che *la chiesa de Faenza* nominata nel secondo di essi è appunto il Duomo; che il *magister Julianus de florentia* del primo non è altro se non Giuliano da Majano; e che egli, perciò, è indubitabilmente l'autore dell'edifizio in discorso. Non sappiamo, all'opposto, spiegare che cosa mai il cardinale abbia voluto intendere sotto il favore promesso a Giuliano e sotto i dubbi nati in questo circa le « cose de Faenza ».

Si sa, che il 26 maggio 1474, sotto il regno di Carlo Manfredi, si gettò la pietra fondamentale del duomo di Faenza e che nei tre anni seguenti si fabbricarono il presbiterio (eccetto il coro) e le quattro grandi cappelle della navata trasversale con la cupola. Nei seguenti anni, sotto Galeotto Manfredi (16 nov. 1477 — 31 maggio 1488), si aggiunsero le prime quattro cappelle della navata principale; dopo la sua morte la fabbrica fu interrotta, poi in fine compiuta negli anni 1511-13. (Montanari, Guida storica di Faenza pag. 44 seg.) È noto pure che la fabbrica del palazzo del cardinale Conchense a Recanati fu proseguita dall'anno 1473 fino al 1479, data della morte del cardinale; che all'epoca di quest'ultima non era ancora ridotta all'intiera perfezione, e che d'allora in poi rimase nello stato in cui si vede ancora oggi (G. Fr. Angelita, *Origine della città di Recanati* ecct. Venezia 1601). I lavori di ambedue le costruzioni, il duomo di Faenza e il palazzo Veniero, si proseguivano, dunque, contemporaneamente, e il nostro maestro, che oltre queste due opere di lunga lena ne aveva allo stesso tempo assunte altre di poco minore importanza nella sua città nativa e altrove (vedi il prospetto cronologico della sua vita e delle sue opere in fine a questo articolo) e perciò era costretto a dividere il suo tempo e la sua attività fra le varie sue imprese, doveva naturalmente pensare a farsi sostituire nella condotta immediata dei lavori dai

suoi commessi, riservandosi solo, direi quasi, la direzione artistica e la soprintendenza di essi. Dalle poche notizie che ci sono pervenute riguardo alla fabbrica del palazzo di Recanati non possiamo rilevare chi abbia fatto in essa le veci del maestro. In quanto al duomo di Faenza, all'opposto, il rogito ritrovato dal Biasoli ci ha conservato il nome del conduttore dei lavori, segnalando come tale ripetutamente un certo Maestro Mariotto. Anzi, dall'ultimo passo del citato documento crediamo poter rilevare, che il detto conduttore dei lavori, col progredire di essi, abbia tentato di arrogarsi i diritti dell'architetto stesso, e che questi perciò abbia provocato la decisione del Capitolo tendente ad assicurargli il primo posto ed a confinare il suo commesso di nuovo nei limiti assegnatigli da bel principio.

1461-2. Fa lavori dello stesso genere per la chiesa e convento di S. Maria della neve a Firenze (l. c).

1461. È uno dei maestri deputati a fare l'apparato per le feste di S. Giovanni (VASARI II, 86 nota 2).

1463. Fa il lavoro di legname per una tavola di Neri di Bicci dipinta per l'Eremo di Camaldoli (VASARI II, 74 nota 3).

1463, 20 luglio. Gli sono allogati gli armadi e le spalliere di una faccia della sagrestia nuova del duomo di Firenze, da eseguirsi secondi i suoi disegni e quelli di Giov. da Gajuole, cominciati già fino dal 1435 da diversi artefici (VASAR II, 480 e CAVALLUCCI, *S. Maria del Fiore*, Firenze, 1881, p. 233).

1465, 19 aprile. Gli si allogano le due altre faccie degli armadi in detta sagrestia e la ghirlanda sopra essi. (VASARI l. c. e RUMOHR, *Ital. Forschungen*, Berlino, 1827, II, p. 375).

1465. Prende a fare per lo spedale di S. Maria nuova un pergamo di legname (VASARI II, 481).

1466, 16 luglio. È pagato per il disegno fatto da lui per l'ampiamento della Pieve di S. Gimignano (*Archivio stor. dell'Arte* t. III p. 36).

1468, 16 maggio. Dà il disegno della cappella di S. Fina nella Pieve di S. Gemignano (l. c. pag. 56 nota 2).

1470, ottobre. Trovasi per la prima volta ne' libri del convento de' Servi come maestro di legname ai servigi di esso. I lavori, non specificati, che vi fece durarono fino al 1475 (VASARI II, 468 n. 3).

1470. Fa in Arezzo un modello pel monastero di S. Flora e Lucilla, secondo il quale fu incominciata quella fabbrica (l. c. p. 481).

1471, luglio. È mandato a disegnare e dirigere i lavori di fortificazione del castello di Montepoggiolo (l. c.).

1471, 22 settembre. Insieme col Francione e con Fr. di Domenico detto il Monciatto si obbliga di far il coro di legno sotto la cupola del duomo di Firenze secondo il disegno da fornire dai detti tre maestri. (RUMOHR, *Ital. Forschungen* t. II p. 376).

1472. Fa a Sarzana il disegno del Palazzo del Capitano (VASARI II, 481).

1472. Fa il lavoro di legname e d'intaglio per una tavola dipinta da Neri di Bicci per la Badia di Ruoti in Valdambra e per un'altra allogata allo stesso pittore dalla badessa di S. Appollonia a Firenze. (VASARI II, pp. 76 n. 3 e 78 n. 10).

1473. Prima di quest'anno eseguisce vari lavori, probabilmente di legname, per Jacopo dei Pazzi nel suo palazzo della Via del Proconsolo, nella cappella Pazzi di S. Croce e in una villa a Montughi (*Dichiarazione di Giuliano dinanzi agli Ufficiali de' Ribelli dalli 9 giugno* 1478, *Arch. di Stato di Firenze, Ordinario a.* 1478, filza 1182, p. 211).

1473 o poco dopo. Comincia a costruire in Recanati il palazzo di A. G. Veniero, Cardinale Conchense (D. CALCAGNI, *Memorie storiche di Recanati*, Messina, 1711).

1474, 26 maggio. Si pone, secondo il disegno di Giuliano, la pietra fondamentale del Duomo di Faenza (MONTANARI, *Guida di Faenza*, ivi, 1882 p. 43, *Zeitschrift für bildende Kunst* 1889 p. 164 seg).

1475-81. In compagnia del Francione, Giuliano fa la porta di legname della Sala dell'Udienza nel Palazzo Vecchio a Firenze e ajuta Benedetto suo fratello nello scolpir l'ornamento di marmo della stessa porta (GAYE I, 571 seg.).

1477. Gli è pagata la sedia per il sacerdote, diacono e suddiacono fatta da lui accanto all'altar maggiore nel duomo di Pisa (VASARI II, 468 e IV, 268 n. 3).

1477, 23 febbrajo. Insieme col Francione, col Monciatto e con Giov. da Gajuole, gli è allogato l'architrave e il fregio nella Sala dell'Udienza, del qual lavoro sono pagati al 30 decembre 1478 (GAYE, I, 573 e 574).

1477, 2 ottobre. Riceve a Recanati dal Procuratore del Cardinale di Cuenca il residuo del

prezzo di duc. 300 per l'opera prestata da vari artefici per la fabbrica del Palazzo del Cardinale (*Arch. stor. dell'Arte* I, 369).

1478, 1 febbrajo. Il Card. Conchense scrive a Lor. de' Medici pregandolo di procurare che Giuliano venga a Roma, per stabilire con lui quanto occorre circa il proseguimento della fabbrica del suo palazzo (*Gior. stor. degli Arch. tosc.* t. III p. 233).

1478, 20 febbrajo. Lo stesso scrive a Lor. de' Medici che Giuliano è stato a Roma e ha promesso di partir per Recanati dopo le feste di Pasqua (l. c. p. 234).

1478, 9 giugno. Giuliano fa la dichiarazione sopraricordata dinanzi agli ufficiali de' Ribelli (vedi più indietro).

1478, 29 dicembre. Giuliano, come procuratore del Card. Conchense, interviene a Recanati alla compra di alcune case destinate, senza dubbio, a esser incorporate nella nuova fabbrica (*Arch. stor. dell'Arte* I, 415).

1479. Gli è allogato il palco di legname della sala del Consiglio nel Pal. Vecchio di Firenze (Vasari II, 481 e IV, 342 nota 1).

1479, agosto. Essendo morto il card. Conchense, la fabbrica del suo palazzo è interrotta e non si continua in appresso. (G. Fr. Angelita, *Origine della città di Ricanati* etc., Venezia, 1601).

1479. Essendo morto Marino di Marco Cedrini, capomaestro della fabbrica di S. Maria di Loreto, gli succede un certo Maestro Tommaso, il quale però bentosto, forse già nell'anno seguente, viene rimpiazzato da Giuliano da Majano (Vogel, *De Eccles. Recanat. et Lauret. etc. Recineti* 1859, t. I p. 313)

1480. Insieme co' suoi fratelli Giovanni e Benedetto, costruisce e scolpisce il tabernacolo della Madonna dell'Ulivo vicino a Prato (Vasari II, 472 n. 5 e IV 343).

1481. Sul principio dell'anno Giuliano venendo da Firenze passa per Urbino, senza dubbio in viaggio per Loreto (Gaye I, 274).

1481, 18 maggio. Il capitolo della cattedrale di Faenza, certo in presenza di Giuliano, delibera di non far continuare la fabbrica oltre la parte già cominciata, e stabilisce che maestro Mariotto, il commesso di Giuliano, debba lavorare secondo i suoi ordini (*Kirchenschmuck* XIX n. 7; *Zeitschrift für bildende Kunst* XXIV, p. 164; *Arch. stor. dell'Arte* I, 285).

1482, 9 aprile. Il Consiglio comunale di Macerata, dovendo riparare il Palazzo maggiore, stabilisce di domandar consiglio a Giuliano da Majano *existentis ad fabricam S.te Marie de Laureto, optimi et probati magistri in huiusmodi exercitio* (*Arch. stor. dell'Arte* I, 416).

1482, 11 maggio. Il detto Consiglio stabilisce di seguire il giudizio di lui circa la riparazione del Pal. maggiore (l. c. pag. 417).

1484 (?) Forse è Giuliano che intorno a quest'anno fornisce i disegni per la Porta Capuana a Napoli (Vasari II, 471 e 484).

1485, 14 marzo. Il cardinale Girol. della Rovere, vescovo di Recanati, notifica da Roma al suo commesso costì l'arrivo imminente dopo Pasqua di Giuliano a Loreto, per continuare la fabbrica di quel duomo, stata interrotta, a quanto pare, da qualche tempo (*Arch. stor. dell'Arte* I, 417).

Circa la persona di Maestro Mariotto nulla di certo ci è dato di risapere. Il suo nome però si presenta un'altra volta in un documento pubblicato da C. Malagola (*Di Sperandio e delle cartiere, dei carrozzieri, armaioli, librai, fabbricatori e pittori di vetri in Faenza sotto Carlo e Galeotto Manfredi*, Modena, 1883), contenente i patti conchiusi il 7 giugno 1477 fra Carlo Galeotto e Sperandio, con cui questi si obbliga di stare, pei prossimi cinque anni, ai servigi del Signore di Faenza. Fra i testimoni presenti al rogito del documento in discorso occorre anche il nome di *Magister Mariottus quondam Iohannis, murator capelle sancti Laurentii* (l. c. pag. 11). La cappella di san Lorenzo è quella che chiude la nave trasversale verso mezzogiorno; fu dunque compresa nella parte dell'edifizio che, come abbiamo detto più indietro, venne eseguita negli anni 1475-1477. Pare lecito, perciò, di arguire da questo fatto che Maestro Mariotto era stato adoperato nella fabbrica fin dal suo principio. Era forse padre di quel Domenico di Mariotto che al dire del Vasari fu ammaestrato da Giuliano da Majano nell'arte dell'intarsia e lo aiutò nei lavori di questo genere eseguiti da lui per la cattedrale di Pisa. Che fosse fiorentino, ce lo dice il recentissimo annotatore del Vasari (t. II, p. 469 nota 2). La data della sua morte (dopo il 1519) non si oppone alla supposizione testè emessa; la circostanza poi, che i lavori del Majano pel duomo di Pisa furono appunto

eseguiti nei medesimi anni (avanti il 1477; vedi Vasari IV, 268 nota 3), quando Maestro Mariotto era impiegato da lui come suo commesso o vicario nella fabbrica del duomo di Faenza, aggiunge forse ad essa un argomento di probabilità di più. In verun modo, però, il Domenico di Mariotto del Vasari si può identificare col nostro Maestro Mariotto di Giovanni.

Come riguardo alle due fabbriche di cui abbiamo testè discorso così anche intorno ad alcuni altri lavori di Giuliano e alle vicende della sua vita le ricerche degli ultimi tempi ci hanno somministrato ricco materiale; di modo che il Commentario aggiunto dal recentissimo dotto annotatore del Vasari alla sua vita, in alcune parti non corrisponde più allo stato attuale delle nostre cognizioni intorno al maestro. Crediamo perciò far cosa grata agli studiosi raccogliendo e riassumendo nel seguente prospetto cronologico tutto quanto finora ci è dato conoscere sulle sue opere e sulla sua vita.

1432. Nasce Giuliano da Lionardo d'Antonio e Diana (Port. al Catasto del 1480, pubbl. da GAYE, *Carteggio inedito* ecct. vol. I pag. 268).

1455. Fa per la Compagnia di santa Agnese delle Laudi nel Carmine una cassa con spalliera e ringhiera (VASARI-MILAN. t. II, p. 480).

1460-4. Intaglia due candelieri per la chiesa del monastero di santa Monaca (VASARI II, 85 nota 4 e pag. 480).

1461-2. Fa per la Badia di Fiesole diversi lavori d'intaglio e di tarsia, fra gli altri gli armadi della sagrestia (*Arte e Storia* X, pag. 20).

1485, 22 settembre. In un documento di questa data si trova ricordo di diversi lavori ordinati da Giuliano, circa la fabbrica di Loreto, onde si desume ch'egli a questo tempo era presente costì (l. c. pag. 419).

1486, 9 gennajo. Il cardinale Della Rovere notifica al suo commesso di Recanati di aver scritto a Giuliano (che evidentemente era di nuovo ritornato a Firenze), che si trasferisse subito a Loreto, a continuare questa fabbrica (l. c. pag. 420).

1486, 7 marzo. Il medesimo scrive allo stesso indirizzo di aver avviso che Giuliano sia partito da Firenze, anzi di credere che sia già arrivato a Loreto (*l. c. pag. cit.* Con questo documento cessano le notizie sull'attività di Giuliano intorno alla fabbrica di S. Maria a Loreto.)

1486, 11 maggio. Giuliano è uno dei 47 cittadini e maestri convocati per deliberare circa il numero delle porte da farsi nella facciata di S. Spirito. Il parere suo per le tre porte vince con 30 voti contro 17 (GAYE II, 450 e CAVALLUCCI nella *Nazione di Firenze* del 13 e 14 settembre 1868). [1]

1487, luglio. Giuliano, per mezzo del banco dei Gondi di Firenze, riceve da Alfonso duca di Calabria 200 ducati pei modelli forniti da lui per i palazzi di Poggio reale e della Duchesca. (N. BARONE, *Cedole di tesoreria nell'Arch. stor. napol. anno* IX e X).

1487 (?) Prima di trasferirsi a Napoli Giuliano comincia un coro di legname pel duomo di Perugia, che dopo la sua partita fu continuato e finito nel 1491 da Dom. del Tasso (VASARI II, 482 e *Giornale di Erud. artist.* Perugia anno 1872 p. 98).

1488, 29 gennajo. Si pagano 25 ducati pel trasporto dei modelli dei palazzi di Poggio reale e della Duchesca da Firenze a Napoli (N. BARONE *l. c.*).

1488, 17 febbrajo. Giuliano entra a Napoli a' servigi del duca Alfonso (*Arch. stor. napol.* anno X, pag. 186 e seg.), e attende quivi alla costruzione dei due palazzi sopranominati (*Effemeridi di G. P. Leostello,* pubblicate da D. GAET. FILANGIERI nel Vol. I. dei *Documenti per la storia, le arti e le industrie napoletane*).

1490, 12 febbrajo. Invia due disegni al concorso aperto con deliberazione di questa data pel compimento della facciata di S. Maria del Fiore (VASARI IV, 306).

1490, 17 ottobre. Muore a Napoli (G. P. LEOSTELLO *l. c.* e VASARI IX, 256).

C. de FABRICZY

[1] La lettera del Sangallo ivi pubblicata è scritta il 15 maggio del 1486 e non come indica l'autore dell'articolo del 1490. Ciò si desume dall'originale esistente nell'Archivio di Firenze; del resto Giuliano da Majano nel 1490 era già da parecchi anni a Napoli.

LUDOVICO MAZZOLINO



IGURE senili con largo cranio, da cui escono talora ciocche di capelli, simili a fasci di fibrille; o teste con folte chiome, svolazzanti, ora corvine, ora con tinte verdi, generalmente rossiccie. Teste muliebri tonde, color di cera, con occhi spesso socchiusi, occhi e guance rosseggianti come per pianto. Fanciulli con enormi coscie, con braccia in arco. Santi con nimbi a pagliuzze d'oro. Colore di carne infocata, di rame negli uomini: vesti rosse, azzurre, aranciate, verdi, bianche con ombre violette, talora lumeggiate d'oro. Occhi tondi, di gufo, come offesi da luce, nascosti sotto le sopracciglia; sguardi con espressione energica, ma senza direzione precisa, divergenti dal centro dell'azione. Forme tondeggianti con pieghe alla fiamminga, con segni e contorni che sono tutto un sistema di curve: da lontano lasciano l'impressione di cataste di palle variopinte. Dietro alle figure, ora una capanna primitiva, o una grotta che s'apre fra una folta e densa selva, o la base di una torre su cui si arrampica la vite, germogliano muschi di tra i crepacci, e arrestano il volo rondini e colombe. E nel lontano, monti azzurrini, illuminati da luce di tramonto, aventi ai piedi e lungo il pendio case o templi, tra le cui finestre s'intravvede l'azzurro de' monti, sì da sembrare edifici trasparenti, di alabastro e di cristallo, od anche cascate d'acqua illuminate da luce lunare. Ma, generalmente, un edificio chiude le composizioni, a guisa di ricco portale, coronato da un medaglione recante scritte ebraiche, e con figure di spettatori, che guardano all'ingiù, dal cornicione. Gli ornati sottili, fini, di miniatore, cenerognoli nelle parti architettoniche, dorati negli intagli e nelle tarsie dei mobili e in molti particolari, finanche nelle calze del pastore che adora il bambino Gesù.

Tali caratteri ricorrono alla mente di chiunque abbia considerato le pitture di quel singolarissimo artista che fu Ludovico Mazzolino, il quale, nonostante quelle sue figure color di gambero cotto e quel rotondeggiare di forme, attrae per una certa paesana semplicità e per la finitezza de' suoi dipinti.

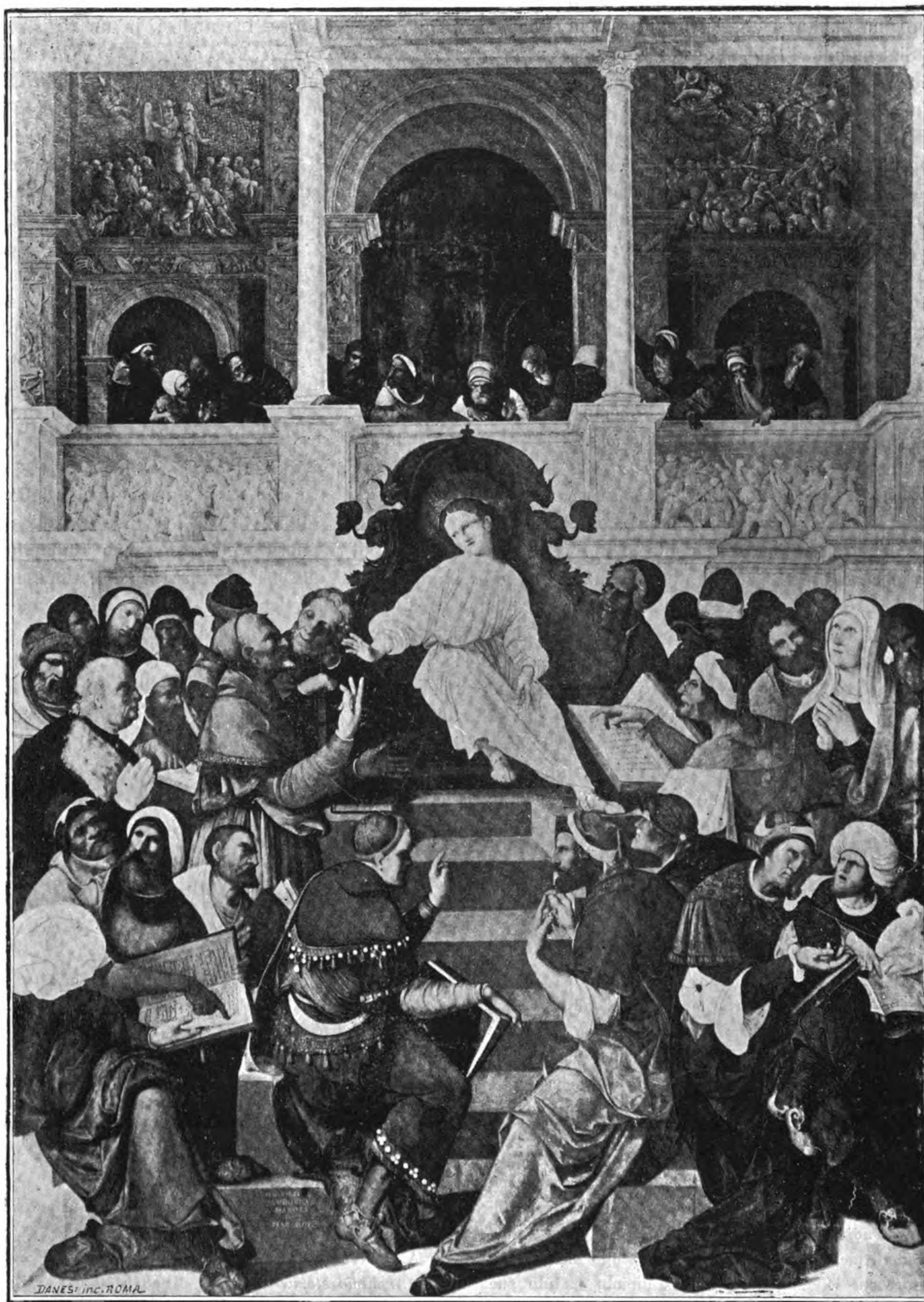
Vuolsi che il Mazzolino sia nato a Ferrara intorno al 1481; ed è probabile, poi che, nei primi anni del cinquecento, egli si ritrova a fianco di Ercole Grandi, di Nicola Pisano e di altri giovani pittori nella corte ferrarese. Per commissione del Duca, nel 1504 dipingeva a Santa Maria degli Angioli in Ferrara, [1] e, negli anni seguenti (1505-1507), nei camerini della duchessa Lucrezia Borgia nel Castello, e nella guardaroba estense. [2] Ora venne chiamato *Bigo manzulin*, ora *Bigo*

[1] Arch. di Stato in Modena. — *Libro delle partide*, 1502, a. c. 171: « 1504, 20 maggio, per S.ta Maria da li angeli. A Bigo manzulin depintore, — L. 4. 16. ».

[2] Arch. sudd. — *Libro delle partide*, 1505, a. c. 26, 28, 30, 31, 34, 43, 45, 49, 53, 54, 102, 104, 106 107, 109, 111, 117, 136, 141, 155, 159, 161, 174, 181, 182, 185. (Date: 13 giugno 1505 — 19 settembre 1507).



Tav. I. — COLLEZIONE DI MISS HARRY HERTZ: IL CRISTO DELLA MONETA



Tav. II. — GALLERIA DI BERLINO: GESÙ FRA I DOTTORI

mazoli, più frequentemente *lodovigo mazoli*, e *lodovico mazolino*, e, secondo il Vasari, *Malino*. Non può dubitarsi che siano tutte denominazioni di uno stesso pittore, trovandosi, in un registro di Sigismondo d'Este, indicato l'artista per *mastro Lodovico altrimenti Bigo Mazzolino pittore.* [1] Pochi dati biografici si hanno intorno a lui. Nel 1508 aveva dipinto otto cappelle nella chiesa di Santa Maria degli Angioli, la nave che si stendeva innanzi ad essi, e i pilastri della nave maggiore; [2] nello stesso anno, insieme con Domenico Panetti e con Bartolomeo da Venezia, stimò un'opera di Gabriele Bonaccioli nel Duomo ferrarese, come ne insegna Luigi Napoleone Cittadella, il quale produsse anche documenti che attestano della permanenza a Ferrara del nostro pittore negli anni 1518, 1519, 1521, 1522. Lavorò molto per gli Estensi: per Sigismondo d'Este nel 1520 due quadri, l'uno rappresentante la *Natività* e l'altro la *Disputa nel Tempio;* pel cardinale Ippolito II d'Este tre quadretti, la *Circoncisione*, gli *Apostoli nel mare di Genezareth* e una Madonna. [3] La cappella estense era ricca di quadri del Mazzolino, e nel 1586 vi troviamo una Madonna, Gesù che lava i piedi agli Apostoli, la Samaritana al pozzo, la disputa di Gesù nel Tempio. [4] Anche i gentiluomini ferraresi raccolsero a gara quadri di lui, quadri che da Ferrara furono trasportati in gran parte a Roma dai Cardinali legati, che tennero il governo di quella città. Al principio del secolo XVII, nella collezione del ferrarese Roberto Canonici, troviamo un Cristo benedicente e santo Stefano, una *Santa Conversazione*, la *Disputa.* [5] In altra collezione ferrarese acquistata da Alessandro VII nel 1656, vi è annotata *una pietà di 1 palmo in tavola con 5 figurine.* [6]

Nel 1524 il Mazzolino lasciò Ferrara, e si recò a Bologna, ove dipinse per una cappella della chiesa di S. Francesco un quadro, dal Vasari stimato il migliore di lui, e che fece dire a Baldassare Peruzzi, secondo racconta con evidente esagerazione il Lamo, [7] « che nemmeno Raffaello l'avrebbe compiuto con tanta diligenza ». La pala d'altare fu eseguita per commissione di Francesco Caprara, e rappresentava *Gesù fra i dottori*, tema prediletto dell'artista. Il Redentore, dodicenne, vedevasi seduto su di un alto scanno, circondato da Dottori e Farisei, tra cui stavano Maria e Giuseppe. Altri gruppi di Farisei sopra una galleria, avente nel parapetto bassorilievi, figuranti Giuditta col capo di Oloferne e gli Israeliti che vincono in battaglia gli Assiri; l'altro Davide col capo di Golia e i Filistei battuti e fugati dagli Israeliti. Sulla galleria si stende un grande arco, ornato di rilievi in bronzo dorato, rappresentanti Mosè che dà al suo popolo le tavole delle leggi, e Mosè che, levate in alto le braccia, implora la vittoria de' suoi *(tav. 2)*.

Ora il quadro si vede nel museo di Berlino, e a Bologna, nella Galleria, non è rimasta che la cimasa di esso, con un *Dio Padre* e un frammento della predella con la *Nascita di Cristo*. Così a Berlino migrò un altro dipinto, che reca egualmente la data MDXXIV, eseguito pure a

[1] Id. Registro di Sigismondo d'Este, segnato O. P., a. c. 1: « adì XXVI detto (gennaio 1520). Spesa per uso di casa dello Ill. S. Don Sigismondo da Este, debbe dare lir dodeci m. per epsa faccia buoni alla Camera ducale, per tanti chel pagò contanti per uno bollettino, a m.o Lodovico altrimenti Bigo Mazzolino pittore per conto del pretio di due quadretti di Pitture, cioè uno che vi è dipinto il Presepio, et l'altro che vi è la Disputa nel tempio...... duc. — L. XII ».

[2] Id. Camera ducale, *Munizioni e Fabbriche*. Registro, 1508, a. c. 86: « +IHS M, Vo VIIJ adj VI dexembre. Spexa de la giesia di Sancta Maria dj anzoli de dare adj dito Lire cento cinquanta de marchexana per tanti faciam bonj per epsa a m.o bigo mazolin dipintore per lo amontare dj avere dipinto a tute sue spexe le octo capele che son versso li musti et per haverse depinto la naveta denanzi a dite capele et etiam per avere dipinto li pilastri de la nave grande in la parte che è soto li archi et li archi et con tre figure di santj per cadaun archo et una arma duchale, et per avere dipinto octo frixi di fuora via a dite 8 capele. — L. CL, s. — d.

« Spexa de la giexia dj anzoli in Lib.o a. c. 110.

« M.o Bigo mazolin dipintore in Lib.o a. c. 6 ».

Ibidem, loco citato:

« M.o Bigo mazolin dipintore da dare adj dito Lire sesanta de marchexana per luj faciam bonj al nostro Ill.mo Signore per tanto pano chel spectabile girolimo ziliolo ge ha fato dare per conto dj la giesia de Sancta Maria dj anzoli in sino adj 5 decembre. Videlicet L. LX. s. d. ».

[3] G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti*. Modena. Vincenzi, 1870, p. 37 e seg.

[4] A. Venturi, *Quadro in una cappella estense nel 1586. (Archivio storico dell'arte*, Anno I, Roma, 1888).

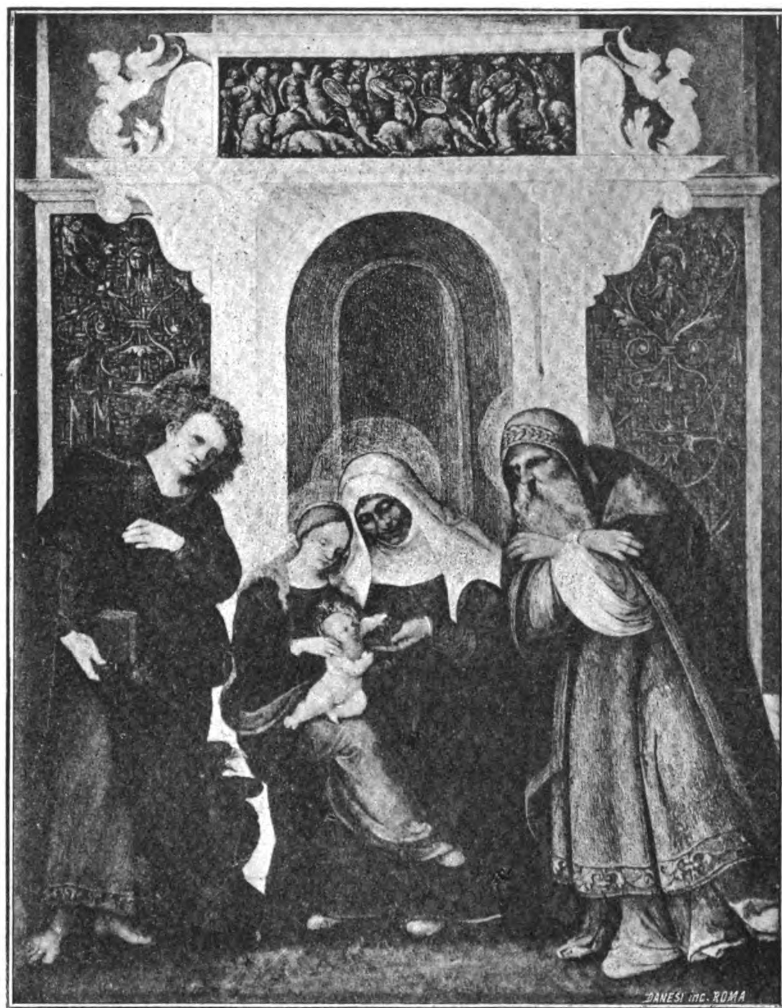
[5] Campori, *op. cit.*

[6] A. Bertolotti, *Compra segreta di quadri per conto del Papa Alessandro VII (Arte e Storia*, Anno V, Firenze, 1886, n. 34-35).

[7] *Graticola di Bologna*, 1560.

Bologna dal Mazzolino, pel cavaliere e poeta Girolamo Casio, collettore di cose d'arte. Trovasi ora nella collezione Raczinski, e rappresenta Cristo tra i Farisei, nel momento in cui gli è offerta la moneta da uno di essi.

Morì il Mazzolino forse alla fine del 1528, anno in cui Ferrara era infestata da peste, e Mazzolino fece il suo testamento: e certamente verso ai primi del 1530, come assicura il Cittadella, dopo una vita artistica non lunga, ma operosa. Le date de'suoi quadri 1509 (Berlino), 1512 (Roma), 1516 (Monaco), 1524 (Berlino), 1526 (Pietroburgo e Vienna), e quella probabile 1528 (La Haye) dovrebbero servirci a tracciare la evoluzione dell'artista; ma in tutti i suoi quadri Mazzolino



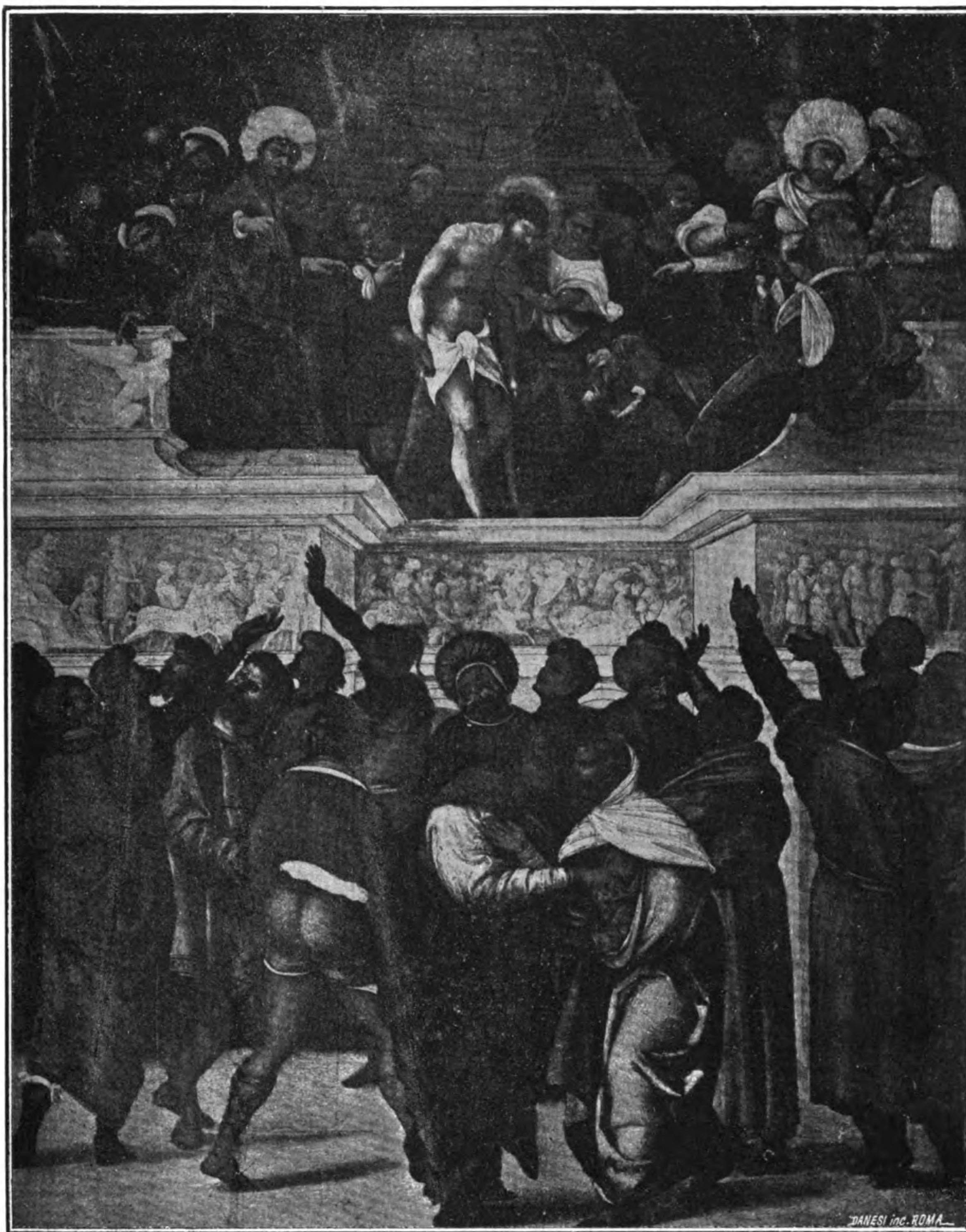
TAV. III. — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI: LA SACRA CONVERSAZIONE

(da fotografia Alinari)

conservò una stessa nota, uno stesso sistema. Da alcuni già si volle scolaro del Costa, da altri oggi di Domenico Panetti; ma tenuto conto che il Panetti si svolse contemporaneamente al Mazzolino, e che l'uno e l'altro dimostrano di appartenere a quel ciclo di pittori, che ebbero il Costa a maestro, noi torniamo all'antica opinione. Basti osservare il putto del Mazzolino nel primitivo grande quadro di lui, conservato nella Pinacoteca di Ferrara, (tav. 4), per accorgersi di essere innanzi al tipo del fanciullo, proprio de'seguaci del Francia e del Costa, con certe forme muscolari enormi, e col caratteristico movimento del braccio a semicerchio. Il Panetti e il Mazzolino hanno bensì tratti corrispondenti, specialmente nel ripetere ch'essi fecero, quasi macchinalmente,



TAV. IV. — FERRARA, GALLERIA DELL'ATENEO: LA NATIVITÀ



TAV. V. — PARIGI, GALLERIA DEL DUCA DI AUMALE: CRISTO MOSTRATO AL POPOLO

(da fotografia Braun)

certi tipi iconografici, certe composizioni determinate, e nel rappresentare entrambi la decomposizione in formole dello stile assunto da una scuola d'arte. Il Panetti è un pittore di immagini di santi; il Mazzolino di composizioni sacre: il primo vi presenta le sue immagini, in lunghe file, simmetriche, con teste lunghe e barbe radianti; il secondo, più ricco nel colore, raffigura per solito Madonne, la *Natività, Sacre Conversazioni,* la *Strage degl'Innocenti,* la *Circoncisione,* la *Disputa di Gesù nel tempio,* ecc. Le composizioni di ugual soggetto sono varie nell'insieme, e mostrano una diversa combinazione delle figure stesse: generalmente sono disposte in due



TAV. VI. — BERLINO, R. GALLERIA: LA SACRA CONVERSAZIONE

piani, la scena sacra al disopra, gli spettatori in basso, nel modo in cui dovevansi rappresentare nel Rinascimento *i misteri,* sui tribunali nelle piazze. Anche nei particolari, i quadri del Mazzolino mostrano molte ripetizioni di un motivo medesimo. Così nei bassorilievi delle balaustrate e dei fregi, nella Vergine col bambino e santi della galleria degli Uffizi, nell'*Ecce-Homo* di Dresda, nella *Strage degl'Innocenti* di La Haye, nell'altro *Ecce-Homo* della collezione del Duca d'Aumale e in tanti altri quadri, del maestro, vedesi raffigurata una battaglia di cavalieri a monocromato. A questo bassorilievo fanno comunemente ala altri due, uno de' quali mostra un guerriero che sur un gradino si volge a prigionieri che gli stanno innanzi, e il secondo un guerriero sur un

carro di trionfo preceduto da vessilliferi. Le dimensioni dei quadri del Mazzolino, se si eccettui la pala di altare della Galleria di Ferrara, sono tutte assai piccole, generalmente minori nell'altezza di cinquanta centimetri e di quaranta nella larghezza.

Non v'è artista più facilmente riconoscibile del Mazzolino, e se nelle gallerie del Campidoglio a Roma, nel Museo Nazionale di Napoli, nella Pinacoteca di Parma, in quella di Budapest e altrove si trovano ascritti al Mazzolino quadri d'altra mano, conviene ritenere che le direzioni di quegli Istituti poco si sieno occupati dei cartellini dei dipinti. Nella galleria capitolina due quadri, l'uno attribuito al Mazzolino e l'altro al Dosso, il primo rappresentante lo *Sposalizio della Ver-*



TAV. VII. — LONDRA, GALLERIA NAZIONALE: LA SACRA CONVERSAZIONE

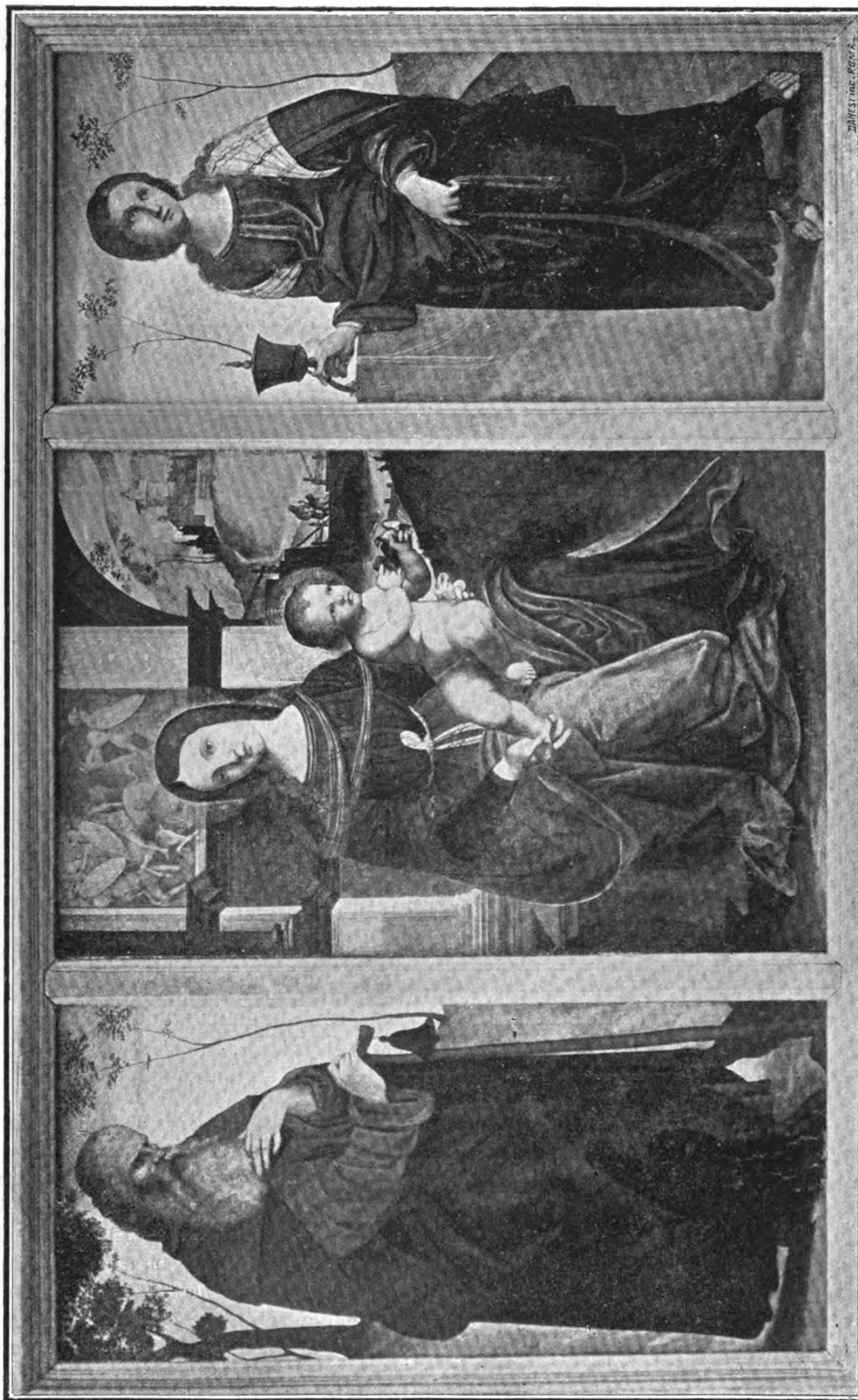
gine, l'altro *Cristo fra i Dottori*, sono opera di un medesimo seguace del Mazzolino, o di un imitatore assai valente, il quale talora mostra un sentimento più giusto del colore che non il maestro, e talora esagera i difetti di questo, dipingendo figure come illuminate da tizzoni ardenti, e trasformando in mascheroni le figure con le aggrottate sopracciglia dell'originale che teneva innanzi. Un altro imitatore, certamente fiammingo, si rivela nel quadrettino della Galleria Doria, raffigurante *Cristo in atto di cacciare i mercanti dal tempio*, recante come firma del pittore un fascetto di spiche e le lettere *IA*.

I giudizi sul Mazzolino non furono sempre giusti. Verso la fine dello scorso secolo il suo nome era quasi ignorato e scambiato con quello di altri artisti, con Gaudenzio Ferrari e con artisti



TAV. VIII. — LA HAYE, MUSEO REALE: LA STRAGE DEGLI INNOCENTI

(da fotografia Braun)



Tav. IX. — BERLINO, R. GALLERIA: TRITTICO

lombardi. Più tardi, determinatasi bene la sua maniera, « così singolare e segnalata, che, al dire del Lanzi, si conosce in mezzo a mille », si cadde nell'esagerazione de' suoi pregi, e si vide in lui una forte, profonda tendenza al misticismo. « Tutta l'arte », scrive il Laderchi, « per lui sembra concentrata nel condurre a meditare i misteri, la verità, la bellezza del cristianesimo ». E nel descrivere i quadri della galleria Costabili, lo stesso autore trova nella figura di un san Rocco « un'espressione di carità così fervente quale convenivasi a quel Santo », e nelle Madonne del Mazzolino « un sì dolce candore e una sì santa umiltà, che fa partecipe lo spettatore alla compunzione che in quelle seppe ritrarre l'artista ». Queste frasi mostrano che il Laderchi, amico del Rio, ne seguiva le mistiche teoriche, e ricavava motivi dell'opera, allora diffusa, sulla poesia cristiana considerata nelle sue forme. Ma quelle teoriche non lasciavano guardare all'opera d'arte serenamente, e la guelfa scuola cadeva in adorazione innanzi a certi pittori, e ne metteva all'in-



Tav. X. — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI: LA STRAGE DEGLI INNOCENTI
(da fotografia Alinari)

dice altri pieni di grande ed umana potenza. Il Mazzolino non è mistico, manca di quella bellezza ideale che irradiava già da tanti capolavori del cinquecento: egli ci sembra in mezzo ai genii della sua epoca come un villico che novelli di cose sacre, sgangherato nei gesti, e nella cui rozza fantasia ricorrano ad un tempo i ricordi biblici e i più comici particolari di costumi, di giuochi di fanciulli, di cani e di bertuccie. Vero è che il quattrocento aveva già mescolato le scene della vita mondana con le rappresentazioni religiose; ma nel Mazzolino la mescolanza ha un'allegra vivacità campagnuola, e trasforma la rappresentazione sacra in una di genere.

Abbozzata così la figura del Mazzolino, crediamo non inutile far seguire il catalogo delle sue opere, tanto più che la più gran parte di esse non furono mai indicate dagli autori che trattarono del nostro artista. Avremmo voluto anche indicare le opere che si trovano annotate ne' cataloghi delle collezioni che andarono disperse, quelle già nella galleria Costabili ad esempio; ma poi che è cosa assai ardua il rintracciare e l'identificare con le descrizioni quei dipinti, rinunciamo a questa

parte del nostro lavoro, almeno per ora; e diamo senz'altro la indicazione sommaria dei quadri riconosciuti per autentici del maestro.

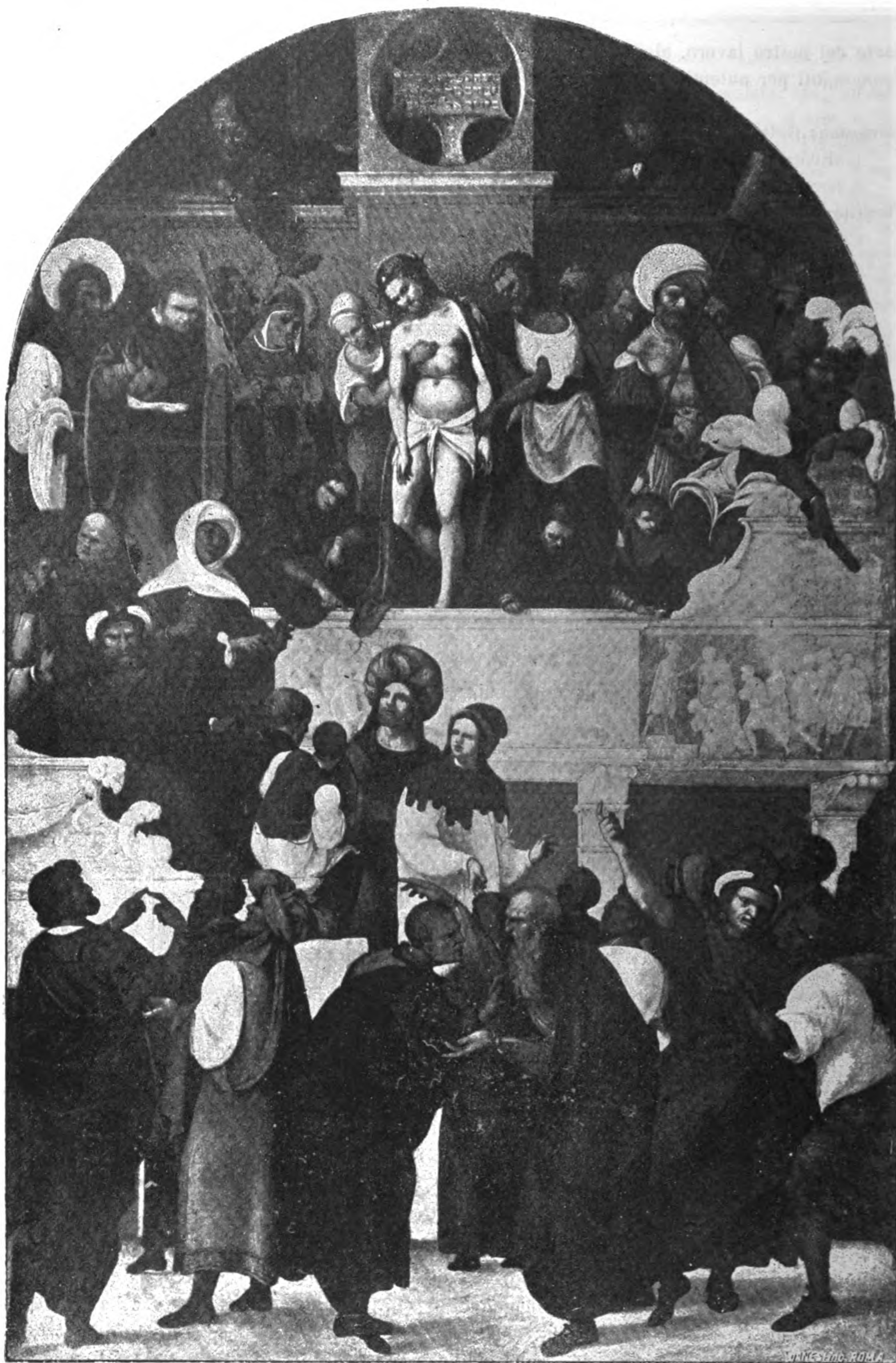
Bergamo: Galleria Lochis, *La Natività*. Quadro totalmente ridipinto, ma indubbiamente autentico. L'altro quadro della galleria rappresentante l'adorazione dei Magi è di un imitatore posteriore e poco abile.

Berlino: Collezione Raczynski, *Gesù fra i Farisei*. Porta la scritta: ANNO DNI·MDXXIV HIERO CASIVS DE MEDICIS EQVES ET LAVREATVS. Fu acquistato in Roma nel 1821 (Cfr. *Die gräflich Raczynski'schen Kunstsammlungen*. Berlin, E. S. Mittler, 1886). — Museo Reale,



TAV. XI. — FIRENZE, R. GALLERIA DEGLI UFFIZI: LA NATIVITÀ
(da fotografia Alinari)

Gesù fra i Dottori. Reca la iscrizione: MDXXIIII. ZENAR. LODOVICVS MAZZOLINVS FERRARIENSIS (tav. 2). Subì restauri da Bartolomeo Cesi intorno al 1600 e in seguito. Trovavasi nel 1821 compreso fra i quadri della collezione Solly (Cfr. *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde*. Zweite Auflage, Berlin, 1883). — Id., *La Sacra Conversazione*. Acquistato con la collezione Solly nel 1821 (tav. 6). — Id., *Gesù fra i Dottori*. Acquistato dalla collezione Giustiniani, prima del 1815 (tav. 13). — Id., Trittico: nel mezzo *Maria in trono col Bambino;* a sinistra, *sant'Antonio Eremita;* a destra, *la Maddalena*. A' piedi del trono, sta la data MDVIIII. Proveniente dalla collezione Solly (tav. 9).



TAV. XII. — DRESDA, R. MUSEO: CRISTO MOSTRATO AL POPOLO
(da fotografia Braun)



TAV. XIII. — BERLINO, R. MUSEO: LA DISPUTA NEL TEMPIO

Bologna: R. Pinacoteca, *Il Padre Eterno*. Cimasa del quadro ora a Berlino, eseguito nel 1524 dal Mazzolino per la chiesa di S. Francesco in Bologna. — Id., *La Natività*. Rappresentazione che era nel peduccio del quadro sopra indicato. È guasto da' restauri. Non è esposto al pubblico.

Cassel: Collezione di E. Habich, *La Pietà*. Proveniente dalla galleria Costabili di Ferrara. Descritto dal Laderchi al n. 91 (Cfr. *Descrizione della quadreria Costabili*. Parte prima. *La antica scuola ferrarese*. Ferrara, Negri, 1838).

Dresda: Galleria Reale, *Cristo mostrato al popolo* (tav. 12). Nel 1876 trovavasi a Londra, presso il Vox; poi, fino al 1885, presso il conte Pourtalès a Parigi. Fotografato dal Braun (Cfr. K. Woermann, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresden, Hoffmann, 1877).

Ferrara: Collezione Santini, *La Natività e Santi*. — Collezione Lombardi, *Il Padre eterno*. Cimasa di ancona da altare. — Pinacoteca municipale, *La Vergine, san Giuseppe, san Benedetto, sant'Alberico e angioli in adorazione del bambino*. Proveniente da S. Bartolomeò, chiesa del suburbio di Ferrara. Fotografato dall'Alinari (tav. 4). — Chiesa di S. Maria della Consolazione, *La incoronazione della Vergine*. Frammento d'affresco, da alcuni erroneamente aggiudicato al Panetti.

Firenze: Galleria Pitti, *L'Adultera*. — Galleria degli Uffizi, *La Circoncisione*. — Id., *La Santa Famiglia* (tav. 3). — Id., *La Natività* (tav. 11). — Id.. *La Strage degli Innocenti*. Attribuita erroneamente a Dosso Dossi (tav. 10). — Collezione del marc. Fransoni, *Gesù fra i Dottori*.

Hampton Court: Galleria, *Crocifissione*. Frammento che rappresenta due cavalieri e diversi fanti.

La Haye: Museo Reale, *La Strage degl'Innocenti*. Con data 1548 apocrifa, ma ritenuta genuina nel catalogo del Museo (Cfr. *Catalogue des tableaux et des sculptures du Musée Royal de la Haye*. 5.ª édition. La Haye, 1885). Fot. dal Braun (tav. 8).

Lisbona: Accademia Reale, *La Sacra Famiglia e santi*. Fot. dal Laurent.

Londra: Collezione di Lord Northbrook, *Disputa nel tempio*. Replica originale del quadro di Berlino, dello stesso soggetto. — Bridgewater Gallery, *La Circoncisione*. — National Gallery, *La Sacra Conversazione* (tav. 7). Già esistente nel palazzo Durazzo a Genova. Acquistato per la galleria nazionale nel 1831 dal Rev. W. Hotwell-Carr (Cfr. *Descriptive and historical catalogue of the pictures in the National Gallery*. London, 1889). — Id., *La Sacra Famiglia*. Già nel Palazzo Lercari a Genova. Comprata da A. Vilson nel 1806, e per la Galleria di Londra da Beckford nel 1839. — Id., *Cristo e l'Adultera*. Già nella collezione Fonthill. Acquistato a Parigi da E. Beaucousin nel 1860. — Collezione di Miss Harry Hertz. *Cristo della Moneta*. (tav. 1). — Id., *La Natività*. Nel fondo la rappresentazione del martirio di santa Caterina d'Alessandria, sopra ad un monticello a destra la visione di santa Caterina da Siena, ai piedi del monticello il martirio di un santo monaco.

Milano: Collezione Frizzoni, *La Santa Conversazione*. Proveniente dalla Galleria Costabili. (V. cat. cit. del Laderchi).

Modena: Collezione del march. Camillo Molza, *La Natività*. Fotografato dai fratelli Bozzetti di Modena.

Monaco: Galleria Reale, *La Santa Famiglia*. Reca la data 1516. — Id., *La Santa Conversazione*. Acquistato nel 1821.

Nuova York: Historical Society, *S. Girolamo*. Probabilmente proveniente dalla galleria Costabili.

Oldenburg: Museo Reale, *La Natività*. Opera in cui l'artista mostra di essersi ispirato a Alberto Dürer.

Parigi: Museo del Louvre, *La santa Famiglia*. (Cfr. *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre* par Both de Tauzia. Paris, Morgues, 1878). — Id., *La predicazione di Cristo nel lago di Genezareth*. Proveniente dalla collezione del cardinale Fesch. — Collezione del march. di Chennevières, Disegno di soggetto incerto, probabilmente studio per « la Disputa ». Nel fondo, sur un alto trono, siede un personaggio; a destra e a sinistra numerosi vecchi in gruppo, e fra questi un gruppo di fanciulli in atto di giuocare. Fot. dal Braun. (tav. 14). — Collezione del Duca di Aumale, *Cristo mostrato alle turbe*. Fot. dal Braun (tav. 5).

Pietroburgo: Museo imperiale dell'« *Ermitage* », *La Pietà*. Reca la data MDXXVI.

Roma: Galleria del principe Mario Chigi, *L'Adorazione dei Re Magi*. Porta l'iscrizione



Tav. XIV. — PARIGI, COLLEZIONE DEL MARCH. DI CHENNEVIÈRES: DISEGNO PER « LA DISPUTA »

(da fotografia Braun)

LVDOVIC | VS . MAZ | ZOLINV | S. P. | M . CCCC | C . XII. — Museo del Campidoglio, *La Natività.* — Id., *La Disputa nel Tempio.* Guasto da' restauri. — Galleria Borghese, *L'Adorazione dei Re Magi.* — Id., *Cristo risorto e S. Tommaso.* — Id., *La Natività.* — Id., *Cristo e la Adultera.* — Galleria Doria, *La Disputa nel Tempio.* — Id., *La Strage degl'Innocenti.* — Id., *La Deposizione di Cristo.*

Torino: Proveniente dalla Collezione dei Sign.ri Pericoli in Roma, *La Santa Conversazione.* Con cornice antica, contemporanea al dipinto, avente ornati che ricordano la descrizione della incorniciatura di quello posseduto dal Cardinale Ippolito II d' Este, *con li campi deli frisi canpidi de azuro oltramare.* A mezzo de' fregi e ne' peducci vi sono testine dipinte nella maniera del Garofalo.

Vienna: Galleria del Belvedere, *La Circoncisione.* (Cfr. E. v. Engerth. Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. I Band. Wien, 1882). Reca la data 1526. Nello scorso secolo, il quadro era attribuito a Andrea Luigi detto Ingegno. — Collezione Albertina, *La Disputa nel Tempio.* Disegno indicato erroneamente per *Masolino.* Nel I volume dei disegni di Scuola Romana. — Accademia di Belle Arti, *Madonna col Bambino e santi.*

A. Venturi

NUOVI DOCUMENTI

Bernardino Pinturicchio.

I seguenti rogiti di ricevuta si riferiscono alla tavola rappresentante l'incoronazione di Maria, già nella chiesa dell'ospedale della Fratta (Umbertide) poi trasportata a Parigi, poi riportata in Italia, ed oggi, per cessione dei Francescani, nella terza sala della galleria vaticana. Apparisce dallo stesso protocollo che il Pinturicchio si servì dell'opera di G. B. Caporali.

I.

Archivio notarile di Umbertide. Rog. Pauli Martinelli, prot. 1503, c. 118.

1503, 27 Giugno.

Dicto die (xxvii mensis Iunii mccccciii) actum in domo heredum Nardi Angeli pres. etc.

Magister Bernardinus q. (Blaxii) alias Pentorichio de Perusia porte (Solis.) per se et suos heredes obligando et omnia et singula eius bona mobilia et stabilia presentia et futura pro infrascriptorum omnium obligatione fecit finem refutationem absolutionem liberationem quietationem et pactum de ulterius aliud non petendo Harcangelo quondam Toti Nutii et Gregorio quondam Antonii Baldutii ambobus de dicto castro fracte et mihi notario infrascripto uti publice persone presenti stipulanti et recipienti pro dicto Harcangelo et pro suis heredibus et illi cui jus suum commiserit et seu committere voluerit in futurum et pro omnibus quorum interest et seu interesse posset de ducatis sexaginta auri camere puri et auri puri et justi ponderis eidem debitis pro parte contentorum in quodam instromento locationis eidem facte ad pingendum et ornandum tabulam locandam in altari magno ecclesie Sancte Marie Pietatis de dicto castro fracte prout de predictis patere dixerunt manu mei notarii infrascripti: quod instrumentum quo ad dictos sexaginta ducatos voluerunt haberi pro capso et cancellato ac si factum non fuisset. Et hoc fecit pro eo quod fuit sponte confessus et contentus dictos sexaginta ducatos habuisse et recepisse a dicto Harcangelo et predictus Harcangelus hoc modo, videlicet ducatos quattuordecim auri pro auro et in auro ornando dictam tabulam per ipsum Arcangelum ut dicitur empto Eugubii a battiloro et residuum in contanti et pecunia numerata: et habuit et recepit ibidem in contanti et pecunia numerata pro residuo dictorum sexaginta ducatorum ducati undecim auri in auro et promisit quod de dictis finem et refutationem non alii jus est datum nisi vel contra eos, nec dabit in futurum renunt. et iurans etc.

II.

Ivi, prot. 1505, c. 2268.

1505, 8 Ottobre.

Die dicto (viii mensis Octobris) Actum in strata regali supradicti castri Fracte ante domum infrascripti Gregorii ecc.

Venerabilis vir ser Camillus quondam Bartholomei Caporalis divi Laurentii de Perusia Canonicus et ut procurator substitutus a Joanni Baptista Caporalis eius fratre carnali ac etiam virtute mandati dicti sui fratris nec non magistri Bernardini Benedicti Blaxii pictoris de Perusia pro quibus promisit de rato per se et suos heredes se obligando et omnia et singula ejus bona mobilia et stabilia presentia et futura pro infrascriptorum omnium observantia fecit finem refutationem absolutionem liberationem quietationem et pactum de ulterius aliquod non petendo Gregorio quondam Antonii Baldutii de dicto c.o Fracte et mihi notario infrascripto uti publice persone presenti stipulanti et recipienti pro se et pro Jacobo Arcangeli Toti de dicto castro et pro ecclesia Sancte Marie pietatis et pro omnibus quorum interest de ducatis tribus auri camere boni et puri auri et justi ponderis eidem dictis nominibus debitis pro parte ducatorum centum eidem magistro Bernardino promissis per dictos Gregorium et Harcangelum prout patere dixerunt manu mei notarii infrascripti; et hoc fecit pro eo quod fuit sponte confessus et contentus dictos tres ducatos

ab eo habuisse et recepisse ibidem in contanti et pecunia numerata per manus dicti Gregorii de pecuniis dicti Gregorii asseruit dicti Jacobi. Et promisit etc.

III.

Ivi, prot. 1505, c. 232.

1505, Ottobre 30.

Die Jovis penultimo octobris actum in strata regali supradicti castri fracte ante domum infrascripti Gregorii Antonii.

Venerabilis vir ser Camillus quondam Bartholomei Caporalis de Perusia S. Laurentii de Perusia Canonicus et procurator et procuratorio nomine bernardini...... alias dict. pentorichio de perusia et Jo. Baptiste Caporalis fratres Carnalis dicti ser Camilli pro quibus promisit de rato obligando res et bona dictorum constituentium, nec non omnia et singula eius bona mobilia et stabilia presentia et futura pro infrascriptorum omnium observatione; fecit finem refutationem absolutionem liberationem quietationem et pactum de ulterius aliquod non petendo Gregorio quondam Antonii Baldutii de dicte castro fracte et mihi notario infrascripto uti publice persone presenti stipulanti et recipienti pro se et pro Jacobo quondam Arcangeli Toti de dicto castro fracte et pro omnibus quorum interest ecc. de flor. novem et sol. decem ad rationem XL bol. pro fl. eisdem debitis vigore publici instrumenti promissionis et obligationis cum magistro Bernardino facti per supradictos gregorium et Arcangelum pro pictura tabule predicte. Et hoc fecit pro eo quod sponte confessus et contentus dictam pecunie quantitatem ab eis habuisse et recepisse et recepit in contanti et pecunia numerata in auro et monetis in presentia testium predictorum et mei notarii infrascripti de pecuniis dicti gregorii ecc.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

ANTONIO GIANANDREA. - **Di Olivuccio di Ciccarello pittore marchigiano del secolo XV.** — (Estratto dalla *Nuova Rivista Misena*, n. 12, 1890).

L'autore comincia coll'avvertire che un Aliguzio di Ciccarello, anconitano, non era sfuggito alle ricerche di Amico Ricci e che, più recentemente, il Vogel pubblicò l'atto con cui Filippo Maria Visconti nel 1429 commise a questo pittore la tavola dell'*Adorazione dei Magi* per la basilica di Loreto. Più recentemente ancora il Feroso nel suo libro *Ancona* e il Ferretti nelle *Memorie storico-critiche dei pittori anconitani* toccarono brevemente di Aliguzio e senza contribuzione di studi nuovi. In ogni altro libro di storia dell'arte sarebbe inutile cercarne notizie.

Il prof. Gianandrea, cercando nell'archivio notarile di Ancona, ha potuto qualcosa rettificare di quel ch'era stato scritto, qualcosa aggiungervi. Innanzi tutto egli ha trovato che il pittore non era di Ancona, ma di Camerino; e vedendolo nominato *Aulivutius, Olivuctius, Oliutius*, crede che, meglio che Aliguzio, ei si debba chiamar *Olivuccio*. Trovandolo in un istrumento del 1391 fideiussore di Antonio da Lucca pittore, e riflettendo che gli statuti non concedeano di fare fideiussione se non ad uomini che avessero compito il venticinquesimo anno, ne deduce giustamente che Olivuccio non dovesse esser nato oltre il 1365. Lo trova ammogliato prima ad una Colozia, poi ad una Giovanna; e dopo altre notizie di minor conto, le quali tutte però ci mostrano Olivuccio dimorante sempre in Ancona, aggiunge alla notizia artistica principale, già data dal Ricci e dal Vogel, la notizia di un altro contratto dal 1431, in cui fu allogata ad Olivuccio una tavola per la chiesa di S. Nicolò del castello di Sinolo; più una dichiarazione del 1432 in cui pittore e committenti si dicono soddisfatti reciprocamente. In vari atti notarili degli anni seguenti Olivuccio è ricordato, finchè si trova il suo testamento in data del 3 giugno 1439. Dovè morir subito, perchè due giorni dopo già vengono alcune disposizioni del suo erede. Aggiunti ad un estratto che il prof. Gianandrea ha fatto della sua memoria, si leggono i documenti relativi a tutte le notizie date.

Al diligente e modesto scrittore non sembra di aver fatto abbastanza: egli pensa che, frugando negli archivi del Comune, delle chiese, dei monasteri, delle famiglie private, si possa ricostruire più compiutamente la storia di questo pittore. Ciò sarà vero, ma è vero anche che la parte da lui arrecata alla ricostruzione è notevole. Dee dirsi piuttosto che, se qualcosa scema pregio ad indagini così ben fatte, è ch'esse si aggirano intorno ad un artista di cui fin qui non può indicarsi alcun'opera. Il prof. Gianandrea, pensando a molte tavole d'autore ignoto sparse in Ancona e nelle città vi-

cine, tavole il cui stile accenna alla prima metà del quattrocento, congettura che possano essere state dipinte da Olivuccio, e suppone anche dubitativamente che a lui possa ascriversi la tavola di S. Primiano in Ancona, lodata dal Cavalcaselle. Una firma, un atto di allogazione che permettesse di riconoscerne una come autentica, ci darebbe il filo per rintracciare Olivuccio d'opera in opera. E noi speriamo che, continuando ad investigare, l'egregio Gianandrea, ci fornisca una notizia di questa specie. Olivuccio forse è degno ch'egli seguiti ad occuparsene, giacchè un pittore a cui Filippo Maria Visconti pagava una tavola cinquanta fiorini d'oro, doveva aver fama di assai valente nella regione marchigiana, ove gl'insegnamenti e le influenze di Gentile da Fabriano, morto solo da un anno, avevano educato il gusto e tolto modo ai pittori dozzinali di esser tenuti in onore.

G. Cantalamessa

MISCELLANEA

Pitture romaniche nella chiesa di S. Vittore in Ascoli Piceno. — Le memorie di questa chiesa risalgono al secolo VIII, ma dal suo aspetto appare che fu tutta ricostruita tra il XII e il XIII secolo. Affreschi romanici assai prossimi, forse contemporanei al risorgimento giottesco, coprono altri affreschi, che, verosimilmente, furono dipinti appena ricostruita la chiesa. Ma di questi non abbiamo cognizione che per un largo squarcio ove, cadendo parte dello strato di pittura meno antica, sono riapparse, dopo un occultamento di sette secoli o poco meno, una *Maddalena* piangente dinanzi al corpo morto di Cristo (del quale però non è scoperta la parte superiore) ed alcune altre figure allineate, che nascondono ancora le teste sotto l'intonaco che le soverchiò. È un saggio di pittura ridotta allo stato più rudimentale e più rozzo. Il cadavere è di una slavata tinta gialliccia non modificata mai dall'intenzione di rappresentare le differenze almeno più avvertibili che il chiaroscuro produce; la faccia della Maddalena, le mani di lei e delle figure che le si schierano dappresso sono lasciate in bianco; un pennello intriso di nero con linea larga e ruvida determina i contorni e accenna i lineamenti.

Le pitture più recenti, benchè debbano ritenersi lontane un secolo tutt'al più dalle altre, sono molto migliori, tanto che il confronto fornisce un esempio come l'arte romanica fosse tutt'altro che immobile. Che esse appartengano all'ultimo periodo romanico, è manifesto per la figura di S. Francesco d'Assisi, che vi troviamo rappresentata, riconoscibilissima pel tipo, pel saio cinereo stretto ai fianchi da una corda e, più ancora, per le stimmate. L'ignoto pittore ha un concetto quasi normale delle proporzioni delle membra umane; cerca imitare il colorito della carne, e lo gradua con mezze tinte verdastre, poste a guisa di toppe quasi sempre, ma che pur rispondono ai bisogni essenziali del chiaroscuro. Egli determina bene sotto i panni il posto delle anche e delle ginocchia, dalle quali fa divergere pieghe sottili ch'ei guida con sufficiente intelligenza del vero a recingere il volume delle cosce e delle sure. Sul tronco predilige pieghe rettilinee, di un certo particolare andamento che ricorda le statue dei consoli; la quale somiglianza diviene più palese in qualche figura che ha la mano raccolta sul petto e in cui il manto seconda il moto del braccio con tale avvolgimento che non può essere stato dedotto dalla natura in un pittore ancora inetto ad intendere le sembianze più complesse, ma imitato alla meglio da qualche dotta opera di scultura romana. I visi non hanno espressione: v'è la solita impassibilità pensosa, la quale è l'effetto necessario della impotenza ad esprimere checchessia. Caratteristico è il modo di rappresentare le bocche: sottile il labbro superiore, turgido l'inferiore e diviso sempre in due lobi, le cui linee esterne vanno a perdersi nel taglio della bocca prima di raggiungere gli angoli. Costante è l'abitudine di orlare in nero i contorni.

Quel che resta nella navata centrale è un *Crocifisso* colla testa sì reclinata che l'asse della faccia è diventato quasi orizzontale, e col corpo fortemente piegato sull'anca destra. In basso, San Giovanni e le Marie; un divoto in misura assai minore è rappresentato genuflesso a piè della croce. C'è una figura femminile alla sinistra di Cristo, della quale è notevole la disinvoltura di movimento e l'arte del panneggio. Certo l'idea è desunta da una statua antica. Di avanzi d'arte romana la città è ricca anche adesso; e la loro presenza non potè mancare di ingenerare immagini ad esse conformi in un pittore che forse ebbe cognizione del grande risveglio o che gli giunse molto dappresso. Sotto al *Crocifisso* sono due affreschi mutilati da un sepolcro

settecentistico. L'uno rappresenta il martirio di non so che santo, il quale è atteggiato con molta vivacità, e nel cui corpo ignudo v'è un primo barlume di scienza di anatomia; dell'altro rimangono due figure, una delle quali è coronata. L'una e l'altra sono viste di faccia e coperte di pallio, le cui pieghe, disposte con un senso abbastanza sviluppato del decoro, discendono oblique dalle braccia lungo la persona, nel cui asse centrale si congiungono con lieve curva.

Rimpetto a questi affreschi si vede una *Madonna col putto*, seduta tra due angeli. Sorge austera alla sua destra una figura muliebre incoronata, che raccoglie la destra al petto e solleva la sinistra ammirando. Nella sua veste gialla sono intessute crocelline rosse, delle quali ogni asta termina graziosamente a guisa di fiore trilobato.

Ma più meritevoli di attenzione, benchè rovinati in gran parte dall'umidità, sono gli affreschi che decorano la parete della navata destra. In uno troneggia Cristo, recinto da mandorla di luce, in atto imperioso. Alla sua destra sta ritta una figura, che ormai mal si distingue, e sotto questa, rappresentate in piccolissime proporzioni, stanno le anime elette, che sollevano verso Cristo le braccia, mentre a sinistra Michele minaccia i dannati, piccoli anch'essi, divincolantisi e stridenti. Eletti e dannati sono serrati entro lunghe urne che rappresentano le loro tombe. Altre figure allineate si intravvedono dopo quella di Michele, ma di questo affresco, che certo raffigura il *Giudizio*, non si può dire di più, perchè il grande deperimento proibisce una ben fatta investigazione.

Quivi presso è rappresentata in modo insolito una *Sacra famiglia*. Maria è distesa come in un letto, e appena un poco erge il tronco per porgere un frutto al bambino, che lì daccanto giace nella culla e stende i braccini per ricevere il dono. S. Giuseppe siede sul primo piano del dipinto, e l'estremo delle sue gambe (strana audacia in un pittore di quel tempo) rompe la fascia azzurra che incornicia tutto l'affresco, uscendo, come si dice, dal quadro. Egli si rivolge animatissimo verso alcuni angeli che reggono un padiglione al di sopra della Madonna.

Segue un affresco assai guasto, rappresentante *Cristo caduto sotto la croce*. La scena è tumultuaria, concitata, efficace. Poi viene un altro affresco pregevole anch'esso per ardimento e fuoco di concezione. Direi che rappresenta l'*Ecce homo*, se Cristo fosse denudato e legato; tuttavia dagli atti di coloro che lo circondano pare indubitabile che l'artista abbia voluto metterlo in mezzo di gente che lo svillaneggia.

C'è poi una serie di alcuni santi, tra i quali è *San Francesco*, come ho scritto. Ed altri frammenti dello stesso pennello romanico appaiono qua e là nelle bianche pareti della vecchissima chiesa, come naufraghi sparpagliati dopo la burrasca, ma sarebbe difficile darne idea a chi non li vede. Essi restano testimoni che l'interno della chiesa era dipinto tutto; anzi traccie di colossali figure, opera indubitabilmente della stessa mano, si vedono anche nel fianco meridionale esterno della chiesa. Chi può sapere quando questi dipinti furono coperti? Nessuna memoria potemmo rinvenire relativa alla loro esistenza ed al loro occultamento. Vedendo alcune lettere semigotiche sotto l'affresco della Madonna col putto, ebbi la speranza di leggere una data ed un nome; ma, dopo aver molto guardato e meditato, non riuscii a sciogliere l'enigma. Le lettere sono queste: OP VAT (il T è semidistrutto da una scrostatura che viene appresso, larga circa cinque centimetri), I(?) TN (?). Seguono traccie di lettere quasi affatto cancellate, e da ultimo si legge IVIAP. Che costrutto può cavarsene?.....

Questi affreschi furono tutti scoperti durante il 1890, a spese del Ministero dell'istruzione, per cura del signor Giulio Gabrielli, ispettore dei monumenti in Ascoli Piceno.

G. CANTALAMESSA

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Un quadro d'artista italiano premiato e comprato dal Governo francese — Inaugurazione del monumento al pittore Delacroix — Gli artisti italiani all'esposizione di Vienna — e a quella di Dresda — Statua di Mendelssohn da innalzarsi a Lipsia — Morte del pittore C. Verlat ad Anversa — Progetto di riordinamento della Galleria degli Uffizi — Acquisto per la medesima di un quadro di Angelica Kaufmann — Restauro della chiesa di S. Trinita a Firenze — Conservazione di alcune opere del Fracassini — Ancora l'*Angelus* di Millet — Scoperta di musaici nascosti in un locale del Louvre — Il coro intagliato da Domenico da S. Severino in Assisi — Inaugurazione della galleria Umberto I a Napoli — Esposizione italiana d'architettura a Torino — La mostra del Medio Evo della città di Roma alla esposizione nazionale di Palermo.

Comincio volentieri questa cronaca col registrare un fatto che torna ad onore grandissimo di un nostro connazionale, i cui meriti devono certamente essere straordinari e da tutti universalmente riconosciuti, se han potuto vincere e trionfare delle internazionali antipatie, non troppo giustificate, dei nostri vicini.

Il Ministero francese delle Belle Arti ha fatto acquisto del quadro *Il Maestrale* dell'artista Francesco Nardi fiorentino, residente a Parigi. Rappresenta la rada di Tolone, mentre il vento che domina in Provenza, *le Mistral*, increspa le onde, seminando il mare di smaglianti colori. Questa tela, stata esposta alcuni mesi or sono al *Salon*, aveva riportato già così grande successo che il Giurì incaricato di esaminare e giudicare le pitture presentate a quella solenne esposizione, era rimasto tanto colpito dal merito e dalla verità di quel dipinto, che aveva decretato al giovane artista italiano il premio della medaglia d'oro.

L'acquisto ora fattone dal Ministero delle Belle Arti pone il suggello alla sentenza del Giurì, e noi non possiamo astenerci dal provare la più viva compiacenza nel vedere come un nuovo valente campione vada ad aggiungersi a quella eletta schiera di artisti, che nella grande città tiene sempre alto e rispettato il nome dell'arte nostra italiana.

— Siamo a Parigi e restiamoci. La domenica 5 ottobre è stato inaugurato nel giardino del Lussemburgo il monumento innalzato dallo scultore Dalou alla memoria del celebre pittore Eugenio Delacroix. Consiste questo in una piramide, in cima alla quale posa il busto del grande artista. Una figura che personifica la Gloria stende verso di lui le braccia, offrendogli una corona, mentre l'Arte, rappresentata sotto le sembianze di Apollo, assiste plaudendo a questo atto di onore.

Lo scultore Dalou ha rapprentato il Delacroix, quale si effigiò da se stesso nel suo ritratto autografo posseduto dal Louvre; e l'insieme del monumento, inaugurato alla presenza delle più distinte notabilità delle arti e delle scienze, è stato giudicato degno di unanime elogio.

— Anche nella capitale austriaca l'arte nostra italiana ha riportato nuovi e meritati successi, mercè la esposizione fattasi nel palazzo della Società degli artisti austriaci, di quaranta quadri del pittore romano Ernesto Roesler-Franz. Questi quadri rappresentano vedute e costumi di Roma e sue vicinanze e sono proprietà del nostro comune. Furono esposti a Vienna, come già erano stati esposti nel 1888 a Berlino, in seguito a preghiere fatte dalla detta società artistica viennese.

Alla esposizione suddetta han preso parte egualmente molti altri pittori e scultori italiani, le cui opere formano oltre la decima parte dei lavori messi in mostra in quella artistica solennità. Tra i primi si distinguono il Lancerotto di Venezia e il Bianchi milanese per bellissimi quadri di genere, e il Ramazzotti di Padova per due busti, uno in marmo, uno in bronzo, stupendamente eseguiti.

— All'esposizione pure di Dresda, ove dal 10 agosto al 28 dello scorso Settembre si è tenuta una mostra internazionale di acquerelli, pastelli, disegni e incisioni, gli artisti nostri, hanno avuto grande successo. Sono specialmente rammentati e lodati i lavori del Simoni, del Pernachini, del De Tommasi, del Bompiani Battaglia, di Carlo Ferrari, tutti romani; del Boulliure y Gil, qui residente, dello Zezzos e del Laurenti di Venezia, di Girolamo Induno milanese, e di altri molti che troppo lungo riuscirebbe qui ricordare.

— È giunta a Brunswich, per esservi fusa in bronzo, la statua di Mendelssohn modellata dallo scultore Werner Stein, che deve essere innalzata a Lipsia in onore del celebre compositore. Egli è rappresentato con la destra appoggiata a un leggìo e provveduta della bacchetta di capo di orchestra; con la sinistra tiene un quaderno di musica. La testa è espressiva e nobilmente atteggiata: il corpo è ravvolto in una ampia veste.

La statua è alta circa tre metri, e dovrà posare sopra un piedistallo di granito di Svezia che andrà adorno di diversi motivi allegorici. Sul davanti vi si

vedrà seduta una Musa, attenta ai concenti di quattro Genietti che cantano e suonano presso di lei. Il monumento misurerà sette metri di altezza, e sorgerà davanti alla nuova sala Hans destinata per musicali concerti.

— Giunge da Anversa la triste notizia che il pittore Carlo Verlat è morto. Questo artista godeva nel Belgio di grande riputazione, e fra i più noti suoi quadri si citano *Gerardo Dow nello studio di Rembrandt.*, *Goffredo di Bouillon all'assalto di Gerusalemme*, *Speranza e disinganno*, *Toro in difesa contro dei lupi*, una *Madonna col Bambino*, *Cristo morto a' piè della croce*, ed altri ancora, assai distinti alle esposizioni universali del 1867 e del 1878. Carlo Verlat era ufficiale dell'Ordine di Leopoldo e della Legione d'onore. L'arte ha perduto in lui un valente cultore, che quantunque ormai avanzato in età, poteva ancora adoperarsi benissimo al suo maggiore incremento.

— Il marchese Ginori, Commissario per le Belle Arti in Toscana, ha formulato e presentato all'approvazione del Ministero della Pubblica Istruzione un progetto per un generale riordinamento della celebre Galleria degli Uffizi di Firenze.

Si tratterebbe di distribuire tutto l'immenso materiale che possiede, in ordine cronologico, e diviso secondo le diverse scuole. Nella antica Aula del Senato, attigua alla Galleria, dovrebbero essere esposte con ordine le collezioni che dalle origini si spingono fino alla metà del XVI secolo. Nelle altre sale, ora occupate dai prodotti dell'arte antichi e moderni, si raccoglierebbero i quadri dalla metà del XVI secolo fino ai tempi presenti. Così si avrebbe un insieme che a colpo d'occhio esporrebbe i progressi dell'arte dalle origini ad oggi.

La Galleria d'arte moderna dovrebbe pure esser posta in grado di accrescere le sue collezioni mediante la istituzione di concorsi e di premî, che servirebbero anche di stimolo e di incoraggiamento ai migliori artisti viventi. Speriamo che al Ministero sia fatta buona accoglienza a questo utile progetto.

— Il detto Commissario ha pure fatto ultimamente acquisto di uno dei tre magnifici ritratti della famiglia Poniatowski che si trovano nella galleria De Gubernatis di Firenze. Il quadro è opera di Angelica Kaufmann, e rappresenta Stanislao, ultimo re di Polonia, e proviene dalla R. Galleria di Varsavia. È destinato adesso alla Galleria degli Uffizi, la quale non possedeva finora della Kaufmann che il ritratto autografo, uno dei più belli della celebre raccolta di ritratti consimili.

— Altro avvenimento artistico notevole per Firenze è la riapertura della chiesa di S. Trinita, rimasta chiusa per restauri da oltre sei anni.

Questa chiesa, eretta nel 1250 coi disegni di Nicolò Pisano, dal Buontalenti modificata nel 1570, e rimpasticciata poi in diverse altre volte, è stata ora liberata da tutte le superfetazioni e deturpazioni sofferte, e riportata al primitivo suo stato. Gli archi, già deformati e ridotti di tutto sesto, sono stati riportati nuovamente a sesto acuto: le cappelle han ripreso l'antico loro carattere: sono stati riscoperti gli affreschi imbiancati o intonacati; e con perfetto lavoro è stato restaurato e rimesso, qual era in antico, il soffitto.

L'architetto Del Moro ha scoperto sotto la chiesa una cripta antichissima, che gli intelligenti voglion risalga al VII o all'VIII Secolo, e l'ha restaurata. Vi si è riconosciuta una primitiva basilica cristiana di puro stile romano. Il successivo rialzamento di livello del terreno circostante, reso necessario dalle inondazioni frequenti del vicino Arno, ridussero quella basilica a sotterraneo della nuova chiesa, impraticabile e pieno di ossa e di macerie.

Questo restauro, la cui descrizione meriterebbe un articolo speciale, non può ancora dirsi completo, poichè le sole navate sono finite. All'altar maggiore e alla crociera continuano ancora i lavori.

— Qui in Roma, con provvido consiglio, si sta studiando il modo, non di conservare soltanto, ma di rendere alla ammirazione del pubblico e allo studio degli artisti, i bellissimi medaglioni dipinti dal Fracassini nel soffitto del demolito teatro Apollo, e che da molto tempo trovansi depositati in un magazzino in via degli Incurabili. L'on. Ferrari, con una elaborata sua relazione, ha dimostrato il merito di quei dipinti e la necessità di conservarli, e il R. Commissario straordinario pel comune di Roma ha convenientemente apprezzate le proposte dell'egregio relatore. Speriamo adunque di veder presto tradotto in atto qualche saggio provvedimento su questo proposito.

— L'odissea dell'*Angelus* di Millet, che già da tanti mesi continua a occupare di sè la cronaca dell'arte, non è giunta ancora al suo termine. I francesi, quando si tratta di cose nelle quali, a ragione o a torto, credono impegnato il loro onore nazionale, non si danno per vinti con tanta facilità. La partenza dell'*Angelus* per l'America era sembrato a loro uno smacco, e han trovato adesso chi l'ha riparato.

È questo lo stesso amatore di quadri che acquistò (come accennai nella mia cronaca dello scorso aprile) per 850,000 franchi il *1814* di Meissonnier: il signor Chauchard cioè, uno degli antichi direttori dei magazzini del Louvre. Egli ha pagato l'*Angelus* centomila franchi meno; lo che non toglie a questa tela il vanto di aver raggiunto un prezzo che pel suo merito, mi si lasci dirlo, può assolutamente qualificarsi esorbitante. E si noti che a questo prezzo è stata ceduta soltanto a condizione che non debba consegnarsi al nuovo acquirente che dopo il 25 Gennaio 1891, epoca fino alla quale deve rimanere esposta pubblicamente in America, a benefizio dell'*Art american association* sua ultima acquirente, dalla quale il sig. Chauchard l'ha ricomprata.

E non si creda che questo benefizio sia di poca entità. La esposizione di questa tela ha fruttato finora 360,000 lire: si consideri dunque qual somma avrà prodotta all'epoca della sua consegna. Certo non avrebbe mai potuto il suo autore immaginarsi che, dipingendo quella tela, non componeva un quadro, ma una sorgente

di monete d'oro, delle quali ahimè! egli non avrebbe avuto che miserissima parte.

Viene assicurato che a questi strepitosi acquisti del sig. Chauchard non sia estranea la speculazione: comunque siasi, speriamo che con questa ultima sua peregrinazione l'*Angelus* abbia finito di far parlar tanto di sè.

— Il signor Guillaume, architetto del Louvre, nell'esplorare il vano di una scala in costruzione, rimasto murato ai tempi della Comune, vi ha scoperti, ancora imballati e protetti da robuste gabbie di legno, diversi antichi mosaici, che a quanto pare, Napoleone III aveva acquistati per decorarne una sala da bagno. Non si sa nè d'onde provengano nè che cosa rappresentino. Gli studî fatti negli archivi delle ferrovie per scoprire come e quando siano stati trasportati a Parigi, non han dato alcun frutto: gli impiegati più vecchi del museo non sanno alcun che di positivo: credon solo di rammentarsi che fossero trasportati dalla ferrovia di Lione. L'insieme di questi mosaici si compone di una cinquantina di colli, lunghi circa un metro e venti centimetri. e un metro larghi, del peso di un quintale circa ciascuno. Erano stati nascosti in quel sito per porli al sicuro dai danni dell'assedio, e adesso non possono esserne estratti e visitati che quando i locali ove si trovano saranno stati messi dal Ministero a libera disposizione dell'amministrazione del museo del Louvre. Aspettiamoci dunque fra non molto a qualche curiosa scoperta.

— Si agita da qualche tempo in Assisi una questione artistica piuttosto grave, e che ha appassionato la popolazione di quella città. Fino dal 1873, desiderandosi restituire al suo primitivo e severo carattere la monumentale basilica di S. Francesco d'Assisi, ne venne remosso, e trasportato in una sala interna dell'annesso antico convento, un coro di legno intagliato, opera del XVI secolo, compiuta dal Maestro Domenico da S. Severino, che è uno dei più splendidi lavori di intaglio e di tarsia che vanti il nostro paese.

La remozione di questo coro ebbe naturalmente contrarî tutti quelli che stanno tenacemente attaccati all'antico, e più coloro che vedono con gran dolore lo Stato ingerirsi di cose alle quali, secondo essi, dovrebbe assolutamente rimanere estraneo. Quindi sorse una polemica ardente, nella quale le ragioni dell'arte non sempre prevalsero ai pregiudizi e all'ire partigiane e locali. Si ritenne non necessaria la remozione del coro pel ricollocamento del grande altare nel centro della crociera; si volle anzi che questo fosse un annesso necessario della grande basilica, e mille altre ragioni più o meno valide si misero in campo per reclamare la restituzione del coro al primitivo suo posto.

Desideroso il Governo di veder terminata una tale questione ha nominata ultimamente una Commissione di egregi artisti, alla quale è stato dato incarico di studiare la questione e proporre i temperamenti più adatti a risolverla nell'interesse dell'arte, e tenendo conto delle aspirazioni di tutti.

Questa Commissione è stata composta con gli architetti Boito, Calderini, d'Andrade, Del Moro e Sacconi, nomi tutti che sono sicura guarentigia del migliore accomodamento della nata vertenza.

— La domenica 9 del corrente novembre fu inaugurata a Napoli la nuova e splendida galleria Umberto I, nella quale si è voluto installare la Mostra del lavoro, mettendone l'ingresso a pagamento. Non è mio compito l'indagare quanto sia stato conveniente il riunire in una queste due solennità tanto diverse.

Questa galleria, alla quale molti artisti romani han portato il contingente della loro operosità e del loro valore, si mostra splendida per fregi ed ornati ricchissimi. Gruppi di figure allegoriche, candeliere raffaellesche stupende, bassorilievi bellissimi e di grande effetto concorrono a render questa galleria una delle più belle d'Europa.

È ammiratissimo il bassorilievo dell'ingresso principale di fronte al teatro S. Carlo, ove sono effigiati gli Dei dell'Olimpo, composizione perfettamente disegnata e stupendamente eseguita. Anche la cupola centrale di cristallo, con la sua maestosa struttura, e coi quattro enormi angeli di rame ad ali spiegate che decorano i piloni che la sostengono, forma l'ammirazione di tutti.

L'ing. De Mauro può vantarsi con quest'opera di aver dotato Napoli di una fabbrica veramente artistica e degna di figurare fra le altre incantevoli bellezze e splendidi monumenti della grande città.

— Alla prima esposizione italiana d'architettura che si è aperta a Torino, le città che meglio vi sono state rappresentate sono, oltre Torino stessa, Roma e Milano.

Di Roma si ammirano le mostre degli architetti Pistrucci, De Angelis, Settimi, Koch, coi palazzi Massimo a Termini, Bocconi a Piazza Colonna, Giustiniani-Bandini nel Corso V. E., della Banca Nazionale nella via omonima, ed altri che troppo lungo sarebbe qui il ricordare.

Di Torino è notevole il progetto di un ponte sul Po dell'ing. Ferria, il Tempio israelitico dell'architetto Petiti, il tempio simile in Vercelli dell'architetto Locarni, la mole maravigliosa dell'illustre Antonelli, che da lui prende nome.

Di Milano si ammira l'edificio Bocconi dell'architetto Giachi, gli studi per la facciata del Duomo dell'architetto Moretti, l'interno del Famedio dell'arch. Maciachini e poi altri ed altri bellissimi lavori di Terzaghi, Bignami e Bottelli, e sopra tutti notevoli quelli del compianto Brentano.

Di Firenze poi sembrano bellissimi diversi palazzi dell'architetto Del Moro, le case economiche del Berti e il nuovo Manicomio del Fabbri.

Di Venezia, Franco, Berchet e D'Aronco espongono magnifici lavori: ed altri degni di andar loro del pari ne espongono artisti esimi di Brescia, Bologna, Vicenza, Perugia, Carrara, Livorno e d'altre città non poche.

Anche le Amministrazioni dipendenti dallo Stato e i Ministeri hanno esposto lavori stupendi; tra i quali ci-

terò quelli del Porto di Taranto e del bacino e arsenale della Spezia: la sistemazione del Tevere, i Palazzi della Guerra, delle Finanze e della Giustizia in Roma, e il monumento che si sta costruendo a Vittorio Emanuele in Campidoglio.

Dall'insieme di questa Esposizione è dato giudicare a colpo d'occhio il grande movimento artistico architettonico che anima presentemente l'Italia, le cui città tutte, dalla prima all'ultima, sentono il bisogno di migliorarsi, ampliarsi, abbellirsi, mettersi insomma in grado di meglio corrispondere ai nuovi destini del nostro paese.

— Anche alla prossima Esposizione nazionale di Palermo, Roma si prepara a comparire degnamente. Già è fissata la lista delle opere d'arte che comporranno la mostra medioevale romana. Vi figureranno le più notevoli fortificazioni del litorale: due ponti fortificati (Milvio e Nomentano) la casa dell'Anguillara, una badia, una *domus culta*, i chiostri di S. Giovanni e di S. Paolo, e diverse statue e sepolcri importanti.

Così, mercè gli studi e le cure della egregia Commissione artistica, alla quale tal compito venne affidato, vedremo la città nostra prendere in quella nazionale solennità dell'industrie e delle arti il posto che giustamente le compete.

Ottobre-Novembre 1890.

C. Galeazzi

BIBLIOGRAFIA

(anno 1890)

I

Storia generale dell'arte
Critica, estetica ed iconografia

Atti della R. Accademia di belle arti in Milano: anno MDCCCLXXXIX. Milano, tipografia Pietro Faverio, 1890, in-4, pp. 173.

Barbier de Montault (X.). Traité d'iconographie chrétienne. Tome 1er. Paris, Vivès, 1890, in-4, pp. 414, con incisioni.

— Le culte de S. Jean Baptiste à Rome (*Revue de l'art chrétien*, Mai 1890).

— Iconographie romaine de sainte Agnès (*Revue de l'art chrétien*, Juillet-Août 1890).

Blanc (Charles). Histoire de la Renaissance artistique en Italie. Revisée et publiée par Maurice Faucon. Paris, librairie de Firmin-Didot et Cie, 1890, in-8, 2 voll., pp. XXIII-488 e 321.

Borba (M.). Arte antica ed arte nuova: conferenza letta alla società filotecnica. Torino, 1890, in-16.

Cartwright (Jul.). Notices sur art. ital. (*Portfolio*, 1890).

Clemen (Paul). Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft I-III).

Courajod (L.). La part de la France du Nord dans l'oeuvre de la Renaissance. Paris, Imp. nationale, 1890, in-8, pp. 34.

Dobbert (Ed.). Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des XIV Jahrh. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft V-VI).

Gelati (Cimbro). Aurora di un'era novella per l'arte; conferenza. Torino, Roux, 1890, in-8, pp. 19.

Kirpitchnikof (A. J.). L'Assunzione della Vergine nella leggenda e nell'arte [in russo]. Odessa, Schulze, 1890, in-8, pp. 59.

Middlemore (S. G. C.). The great age of italian painting: a serie of lectures; in-8, pp. 194.

Müntz (Eugène). Les Archives des arts, recueil de documents inédits ou peu connus. Première série. Paris, librairie de l'Art, 1890, in-4, pp. 196.

P. D. Italienische Kunstzustände (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1890, II, 1).

Reich (E.). Gian Vincenzo Gravina als Aestetiker. Wien Tempsky, 1890.

Schmid (Max). Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Stuttgart, J. Hoffmann, in-8, pp. VI-128, e 63 fig.

Silvestre (A.). Le nu au Louvre. Paris, Bernard in-8, pp. 136 e 32 tav.

Stiassny (R.). Georg Penz als Italist (*Kunst-Chronik*, Neue Folge, I, 12).

Taormina (Giuseppe). Saggi e note di letteratura e di arte. Girgenti, uff. tip. Formica e Gaglio, 1890, in-8, pp. 207.

II

Architettura

Basilica di Loreto: L'opera di Giuseppe Sacconi (*Nuova Rivista Misena*, 1890, n. 6).

Bellini (D.). Sull'architettura; ricordanze ai suoi alunni. Foligno, Sgariglia, 1889.

Beltrami (L.). Relazione sul concorso per il palazzo del Parlamento in Roma. Milano, Pagnoni, 1890, in-8.

Boito (Camillo). Condizioni presenti dell'architettura in Italia. Roma, tip. della Camera, 1890, in-8, pp. 22.

— Le scuole di architettura, belle arti ed arti industriali (*Nuova Antologia*, XXV, 9).

Borgatti (Mariano). Progetto di sistemazione dei dintorni di Castel S. Angelo in Roma. Roma, Voghera, 1890, in-8, pp. 10.

Caffi (Michele). A proposito del Fondaco dei Tedeschi (*Arte e Storia*, anno IX, n. 19).

— Luciano da Lovrana architetto (*Arte e Storia*, anno IX, num. 32).

Clerici (Gaetano). La facciata del duomo di Milano (*Arte e Storia*, 1890, n. 17).

Comitato esecutivo dell'associazione per erigere la

facciata del duomo di Firenze; relazione e bilancio. Firenze, Civelli, 1890, in-8, pp. 31.

DAMIANI ALMEIDA (Giuseppe). Il riordinamento degli studi architettonici; conferenza. Torino, Roux, 1890, in-8, pp. 29.

FABRICZY (C. de). Luciano da Laurana e il palazzo prefettizio di Pesaro (*Nuova Rivista Misena*, anno III, num. 7).

FACCIOLI (Raf.). L'atterramento di una parte dell'attica della basilica Classense di Ravenna; lettere e risposte di Edoardo GARDELLA. Ravenna, David, 1890, in-16, pp. 50.

FELDEGG (F.). Italienische Renaissance-Architektur in moderner construktiver Durchbildung. Wien, Pichler, 1890, in-8, con illustr.

GEYMÜLLER (H. de). Le passé, le présente et l'avenir de la cathédrale de Milan (Estratto dalla *Gazette des Beaux-Arts*). Paris, 1890, in-4, pp. 45 con 8 illustr.

GMELIN (L.). Architektonisches aus den Abruzzen (*Deutsche Bauzeitung*, 93).

LEVI (Cesare Augusto). I campanili di Venezia ossia le loro notizie storiche. Venezia, F. Ongania edit., 1890, in-8, pp. 109 e 8 tav.

MELANI (Alfredo). Fra Giocondo Veronese e il Fondaco dei Tedeschi (*Arte e Storia*, 1890, n. 17).

— Dottrinarismo architettonico. Torino, Roux, 1890, in-8, pp. 31.

MOORE (C. H.) Development and character of gothic architecture. London, Macmillan, 1890, in-8, pp. XIX-333.

SACCHI (Archimede) e CERUTI (Giovanni). Il palazzo del Comune detto « Arengario » in Monza: Relazione storico-artistica al Ministero della Pubblica Istruzione, pubblicata a cura del collegio degli ingegneri ed architetti di Milano, con prefazione, aggiunte e disegni di Luca BELTRAMI. Milano, Pagnoni, 1890, in-4, pp. 115, con illustr.

SACCO (Antonio). Sistemazione dei dintorni di Castel Sant'Angelo (*Arte e Storia*, 1890, n. 7).

SANDONNINI (Tommaso). Del padre Guarino Guarini chierico regolare. Modena, 1890, in-8.

SCHULTZE (F. O.). Antonio Salviati (*Deutsche Bauzeitung*, 13).

SCIPIONI (G. Scipione). Domenico Rosselli e il palazzo prefettizio di Pesaro (*Nuova Rivista Misena*, a. III, num. 10).

SIRI (V.). L'architettura di tutti i tempi; discorso. Ravenna, Calderini, 1890, in-8.

TREVES (Vittorio). L'architettura d'oggi, gli architetti e le scuole d'architettura in Italia; conferenza tenuta alla Società filotecnica di Torino la sera del 14 marzo 1890; con un'appendice. Torino-Palermo, Carlo Clausen, 1890, in-8 gr., pp. 50.

ZAMPI (Paolo). Notizie sui lavori di restauro eseguiti per la copertura del duomo d'Orvieto. (Estratto dall'*Ingegneria civile e le arti industriali*, vol. XV) con 3 tavole.

III

Scultura

ALBERTI (Leo Baptista). Opera inedita et pauca separatim impressa, HIERONIMO MANCINI curante. Florentiae, J. C. Sansoni. 1890, in-8, pp. XII-312.

BERTOLOTTI (A.). Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII: notizie e documenti raccolti negli Archivi mantovani. Milano, Bertolotti, 1890.

BODE (Wilhelm). Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im königlichen Museum zu Berlin. Ein Nachtrag (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunst.*, 1890, Heft I).

— Versuche der Ausbildung des Genre in der florentiner Plastik des Quattrocento (*Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, 1890, Heft II).

CERADINI (M.). Un poème sur marbre du XII siècle: relief du cloître de la Collégiale de S. Ours à Aoste. Aoste, Mensio, 1890, in-16, pp. 12.

CHIECHIO (G. E.). I portali del duomo di Saluzzo (*Arte e Storia*, 1890, n. 19).

CRUGNOLA (Gaetano). Pregio storico artistico della porta di S. Domenico in Atri ed allargamento della medesima. Teramo (estr. dal *Corriere abruzzese*), 1890, in-8, pp. 8.

IL NUOVO altar maggiore nella chiesa arcipretale di Brendola, illustrato. Vicenza, Rumor, 1890, in-4, pp. 15.

IUSTI (C.). Ein Denkmal venetianischer Bildnissplastik. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge, II, 2).

MARESCA (Antonino). Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Naccherino: appunti. Napoli, Giannini, 1890, in-8, pp. 78.

MALAMANI (Vittorio). Un'amicizia di Antonio Canova: lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara. Città di Castello, S. Lapi edit., 1890, in-8.

MELANI (Alfredo). Studiando la policromia (*Arte e Storia*, 1890, n. 15).

MOLINIER (Émile). Les candélabres de bronze fondus par Annibale Fontana pour la Chartreuse de Pavie (*L'Art*, 1890, p. 139).

RAFFAELLI (F.). La loggia del palazzo comunale di Cingoli costruita da due artefici lombardi (*Nuova Rivista Misena*, anno III, num. 4).

REYMOND (Marcel). Donatello. Paris, librairie Fischbacher, 1890, in-4, pp. 60 (Estr. da *L'Artiste*, 1889).

RIEGL (A.). Ein Bildwerk mit der Kreutzabnahme nach Raphael (*Mittheilungen der oesterr. Mus.*, Neue Folge, V, 2).

SCHÖNHERR (David von). Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilian I und der Hofkirche zu Innsbruck. Wien, A. Holzhausen, 1890.

WICKHOFF (Franz). Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche (*Zeitschrift für bildende Kunst*, I, 4, Januar 1890).

ZWEI Sacraments-Altäre aus Italien (*Der Kirchen Schmuck*. Seckau, 1890, n. 10).

IV

Pittura, mosaico, miniatura

Angelucci (Angelo). Distacco di un affresco quattrocentistico in Matelica (*Nuova Rivista Misena*, a. III, n. 2).

Anselmi (Anselmo). Scoperta di vecchi affreschi nella chiesa di S. Domenico di Fabriano (*Arte e Storia*, 1890, n. 16).

— Ricerca di una tavola sconosciuta dipinta in Arcevia da Luca Signorelli (*Nuova Rivista Misena*, anno III, num. 9).

— Gli ultimi restauri di classiche pitture nelle Marche (*Nuova Rivista Misena*, anno III, num. 10).

Bagli (G.). Di Bittino da Faenza e della scuola pittorica romagnola del suo tempo; discorso. Ravenna, Calderini, 1890, in-8.

Batault (H.). Notices sur la messe de S. Grégoire d'apres un tableau peint sur bois du xv siècle (*Revue de l'Art chrétien*, Juillet, 1890).

Biadego (G.). Giambattista Cignaroli scrittore e pittore veronese (1706-1760): notizie e documenti (*Archivio veneto*, vol. XI, Miscell.).

Caffi (Michele). Un mosaico a Venezia rivendicato al culto dell'arte (*Archivio veneto*, anno XIX, fasc. 75).

— Iacobello del Fiore (*Arte e Storia*, 1890, n. 14).

Cantalamessa (Giulio). Vecchi affreschi a S. Vittoria in Matenano attribuiti a Gentile da Fabriano (*Nuova Rivista Misena*, anno III, n. 1).

— Il Francia (*Lettere ed Arti*, 1890, n. 26).

— Pitture romaniche in Ascoli-Piceno (*Nuova Rivista Misena*, anno III, n. 7).

— Saggi di critica d'arte: Il Francia — Gli eredi del Francia — Guido Reni. Bologna, N. Zanichelli edit., 1890, in-8.

Champeaux (A. de). Histoire de la peinture décorative. Paris, Laurens, 1890, in-8, pp. vii-360, con illustrazioni.

Chiecchio (G. C.). Pitture del santuario di Mondovì. Cuneo, tip. Subalpina, 1890, in-16.

Claretta (Gaudenzio). Le peripezie del celebre quadro di Van Dyck del principe Tommaso di Savoia e dei famosi arazzi rappresentanti gli amori di Mercurio: nota storico-artistica. (Estratto dagli *Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, 20 aprile 1890). Torino, Clausen, 1890, pp. 16.

Cozza-Luzzi (Gius.). Il duomo d'Orvieto e Raffaello Sanzio nel Trionfo eucaristico. Milano, tip. di S. Giuseppe, in-8, pp. 23.

Della Monica (Giacomo). Un'opera di Iacobello o Giacomello del Fiore a Teramo (*Arte e Storia*, 1890, n. 18).

Diehl (Ch.). Les mosaïques byzantines de la Sicile (*L'Art*, 1890, pag. 69, 101, 109).

Duval (M.) et Bical (A.). L'anatomie des maitres: 30 planches réproduisant les originaux de Léonard de Vinci, Michelange, etc. Paris, Quantin, 1890.

Fabriczy (C. v.). Ein bisher unbeachtetes Werk Iacobello's del Fiore (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft VI).

Ferranti (P.). Pitture romaniche nella chiesa esterna dell'abbazia di S. Rufino in Amandola (*Nuova Rivista Misena*, anno III, num. 3).

Fraccia (Giov.). Il trittico del Malvagna nel museo di Palermo: ultima complessiva rassegna. Bologna, soc. Compositori, in-4. pp. 46.

Freskomalerei des Pinturicchio in der Libreria des Doms von Siena (*Correspondenz-Blatt für den deutschen Malerbund*, 17).

Frizzoni (Gustavo). A proposito di glorie bergamasche e del riordinamento delle RR. Gallerie fiorentine (*Arte e Storia*, 1890, n. 15).

— Lorenzo Lotto im städtischen Museum zu Mailand und in der Dresdner Galerie (*Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge, I, 1).

— Leonardo da Vinci und Hans Holbein's des jüngeren Handzeichnungen in Windsor (*Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge, I, 9).

— Arte italiana del Rinascimento: saggi critici. Milano, Dumolard, in-8, pp. xviii-393 e 30 tav.

— Boccaccio Boccaccino giudicato da I. Lermolieff (*Arte e Storia*, anno IX, num. 33).

Gaedertz (K. E.). Rafael's kleine heilige Familie (*Allgemeine Zeitung*, Beil. 46).

Geymüller (H. de). La Vierge à l'oeillet, peinture attribuée à Léonard de Vinci (*Gazette des Beaux-Arts*, Août 1890).

Gianandrea (Antonio). Olivuccio di Ciccarello, pittore marchigiano del secolo xv (*Nuova Rivista Misena*, anno III, num. 12).

Giunti (L.). Un quadro che non è di Masaccio (*Arte e Storia*, 1890, n. 18).

Grandsart (A.). Le Corrège, suivi de notices sur Nic. Poussin, Pergolese, Ch. de Steuben, II, édit. Paris, Lefort, 1890, in-16, pp. 142, con 1 tav.

Grimm (H.). Maccari's römische Wandgemälde (*Deutsche Rundschau*, XVI, 1).

Hayez (Francesco). Le mie memorie. Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C., MDCCCXC, in-4 gr., pp. xvii-292, con 27 tavole in fototipia (pubblic. dal Comitato per onoranze a F. Hayez, in edizione di 600 esemplari fuori di commercio).

Ioppi (Vincenzo). Di un quadro del Tiepolo nel museo udinese: note e documenti (*Arte e Storia*, 1890, n. 19).

Iusti. Verzeichniss der früher in Spanien befindlichen, jetzt verschollenen oder in's Ausland gekommenen Gemälde Tizians (*Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen*, Band XI, Heft. I).

Koopmann (W.). Raffael-Studien, mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters. Mar

burg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1890, in-4, pp. 75 con 36 illustr.
— Die Madonna mit der schönen Blumenvase (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft I-III).
Lefort (Paul). Les peintures de Veronese à Madrid (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, p. 470).
Leonardo da Vinci. Trattato della pittura, condotto sul codice vaticano urbinate 1270, con prefazione di Marco Tabarrini, preceduto dalla vita di Leonardo scritta da Giorgio Vasari, con nuove note e commentario di Gaetano Milanesi. Roma, Unione Cooperativa, 1890, in-8, pp. LXVIII-324, 2 tavole ed incisioni nel testo.
Lermolieff (Ivan). Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Leipzig, Brockhaus, 1890, in-8, pp. XVIII-443, con 62 illustr.
Locatelli (Pasino). Notizie intorno a Giacomo Palma il vecchio ed alle sue pitture. Bergamo, Cattaneo, 1890, in-4, pp. 94 e 18 tavole.
Maresca (A.). Domenico Morelli ed il duomo d'Amalfi (*Arte e Storia*, IX, 5).
Melani (A.). Un « tractato di Pictura » du XV siècle (*Courrier de l'Art*, 1890, n. 9).
Menken (A.). Die Ausmalung der Canisius Kirche in Rom (*Zeitschrift für christliche Kunst*, II, 6).
Meyer (I.). Geschichte der florentiner Malerei des XV Jahrhundert (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, Band XI, Heft I).
Molmenti (P. G.) Le origini della pittura veneta. Venezia, 1890.
Morsolin (Bernardo). Opere di Tiziano Vecelli o ignorate o perdute (*Arte e Storia*, 1890, n. 19).
Müntz (Eugène). The lost mosaics of Rome of the IV to the IX century (Estr. dall'*American Journal of Archaeology*, vol. II, n. 3; vol. VI, nn. 1-2). Baltimore, 1890, in-8, pp. 29, con 1 tavola.
Navratil. Die Mosaikschule der Benedictiner zu S. Severino in Neapel (*Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner und Cisterc. Orden*, X, 4).
Nolhac (Pierre de). Un nouveau portrait de Petrarca (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, p. 162).
Nomi Venerosi Pesciolini (Ugo). Un nuovo documento intorno ai primordi della cattedrale di Colle di Val d'Elsa e intorno a un'opera dello scultore Pietro Tacca pubblicato ed illustrato. Siena, tip. arciv. S. Bernardino editrice, 1890, in-16, pp. 25.
Orsini (Antonio). Il primo affresco del Guercino. Bologna, tip. Azzoguidi, 1890, in-8, p. 15.
Padoa (I. Amedeo). Sandro Botticelli; di alcuni suoi dipinti in Firenze (*Lettere ed Arti*, 1890, n. 24).
Paoletti (S. D.) Per Giambattista Tiepolo (*Lettere ed Arti*, 1890, n. 20).
Poli (F. de). Dipinto in tavola del 1529 nella chiesa di Osigo di Vittorio (*Arte e Storia*, 1890, n. 15).
Pratesi (M.). I grandi pittori veneti del Cinquecento: Paolo Veronese (*Nuova Antologia*, a. XXV, fasc. VI).
— Tiziano (Ivi, anno XXV, fasc. VII).
— Iacopo Tintoretto (Ivi, anno XXV, fasc. X).
Ridolfi (Enrico). Giovanna Tornabuoni e Ginevra dei Benci nel coro di S. Maria Novella in Firenze (*Archivio storico italiano*, 1890, dispensa 6).
Rossi (A.). Il pittore pesarese Gianantonio Pandolfi a Perugia (*Nuova Rivista Misena*, anno III, num. 8).
Sacchetti (Aug.). Dei dipinti lasciati dal conte Ferd. Cavalli al museo civico di Padova. Padova, Prosperini, 1890, in-8, pp. 7.
Santoni (Milziade). La longevità di Carlo Crivelli (*Arte e Storia*, anno IX, num. 32).
— Un trittico bruciato di Arcangelo di Cola da Camerino (*Nuova Rivista Misena*, anno III, num. 12).
Schultheiss (Alb.) Pietro Aretino (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1890, II, 10).
Seidlitz (W. v.) Einige Taufen Lermolieff's (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. XIII, Heft 1-3).
Setti (A.). Gli affreschi del palazzo Finzi in Sassuolo, provincia di Modena. Milano, Luigi Marchi, 1890, in-8, pp. 59.
Stephens (F. G.). E. Burne-Ione's Mosaics at Rome (*Portfolio*, Mai 1890).
Szécsen. Rafael (*Ungarische Revue*, Oct. Nov. 1890).
Thode (H.). Correggio 's Madonna von Casalmaggiore (*Frankfurter Zeitung*, 1890, n. 151).
— Sind uns Werke von Cimabue erhalten? (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft I-III).
— Die Versteigerung der Handzeichnungen aus dem Besitze des Herrn W. Mitchell in Frankfurt. a. M. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft V).
— Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIII Jahrhundert (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft I-III).
Upmark (G.). Handzeichnungen alter Meister aus dem Nationalmuseum in Stockholm, nach den Originalen photogr. von C. F. Lindberg. Stockholm, Blaedel e C., in fol., ff. 2 e 26 tav.
Uzielli (Gustavo). Leonardo da Vinci e le Alpi, con sette carte antiche in fac-simile. Per cura del Club Alpino Italiano. Torino, 1890, in-8 gr. pp. 76 (Estratto dal *Bollettino del C. A. I.*, vol. XXIII, num. 56).
— Sui ritratti di Paolo dal Pozzo Toscanelli fatti da Alessio Baldovinetti e da Vettor Pisani. (Estratto dal *Bollettino della società geografica italiana*, giugno 1890). Roma, tipogr. Civelli, 1890, in-8, pp. 18, con 1 tavola.
— Leonardo da Vinci e tre gentildonne milanesi del secolo XV. Pinerolo, tip. sociale, 1890, in-8, pp. 46.
Vasnier. La coupole du Corrège à Parma (*Chronique des Arts*, 1890, n. 30).
Venturi (Adolfo). Ercole de' Roberti (*L'Art*, 1890, p. 49).
Wandgemälde aus casa Bartholdy in Rom (*Correspondenz-Blatt des deutschen Maler-Journ.*, 36).
Wölfflin (H.) Die sixtinische Decke Michelangelo's (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft IV).

WOERMANN (K.). Kirchenlandschaften: ein Abschnitt aus der Geschichte der Landschaftmalerei (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft V).

V

Incisione, monete, medaglie e gemme

ALTITALIENISCHER Kupferstich im Kupferstichkabinet zu Berlin (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen* Band XI, Heft II).

AMBROSOLI (Solone). Soldino astigiano inedito di Carlo V (*Rivista di numismatica*, anno III, fasc. II).

— Patacchina savonese inedita di Filippo M. Visconti (*Rivista di numismatica*, anno III, fasc. I).

BEDETTI (Aless.). Di alcuni incisori monogrammisti italiani e stranieri dei secoli xv e xvi. Bologna, Zanichelli, 1890, in-16, pp. 100.

BERALDI (H.). Les graveurs du xix siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes. Paris, Couquet, 1890, in-8.

BODE (Wilhelm). Die heilige Magdalena von Carlo Crivelli, nach dem Gemälde in der Berliner Galerie gestochen von Otto Reim (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1890, Heft I).

CAPOBIANCHI (V.). Nuove osservazioni sopra alcune monete battute dai papi nel contado Venesino e d'Avignone (*Rivista di numismatica*, anno III, fasc. I).

COMANDINI (Alf.). Medaglie italiane del 1889, tav. VII (*Rivista di numismatica*, anno III, fasc. II).

FRACCIA (C.). Antiche monete siciliane inedite o nuove (*Il Buonarroti*, S. III, vol. III, quad. 10).

GENTILI DI ROVELLONE (Torq.). Le monete dei pontefici Leone VIII e Giovanni XIII (*Rivista di numismatica*, anno III, fasc. I).

GNECCHI (Z. ed E.). Saggio di bibliografia numismatica e delle zecche italiane (*Revue numismatique*, VIII, I).

HALKE (H.). Einleitung in das Studium der Numismatik. Neue Ausgabe. Berlin, F. e P. Lehmann, 1890, in-8, pp. xvi-227 e 9 tavole.

ILG (A.). Werke des Moderni in den k. Sammlungen (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, XI).

KRISTELLER (Paul). Marco Dente und der Monogrammist S. R. (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1890, Heft IV).

LEHRS (Max). Die dritte Jahrespublication der Internationalen Chalcographischen Gesellschaft (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft I-III).

LUPPI (C.). Ireneo Affò (*Rivista di numismatica*, anno III, fasc. I).

— Vite di illustri numismatici italiani: Gian Rin. Carli (*Rivista di numismatica*, anno III, fasc. II).

PROMIS (Vincenzo). Moneta inedita di Pietro I di Savoia e pochi cenni sulla zecca primitiva dei principi sabaudi (*Rivista di numismatica*, anno III, fasc. I).

— Monete di G. B. Falletti conte di Benevello (*Rivista di numismatica*, anno III, fasc. I).

RADIRUNG nach Passini im National-Museum in Florenz (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1890, II, 2).

RIVOLI (Duc de). Notes sur les xylographes venitiens par Ch. Ephrussi (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, p. 494).

SCHNEIDER (Roberto von). Di un medaglista anonimo mantovano. Milano, Cogliati, 1890.

SFORZA (G.). Una medaglia inedita dei principi Baciocchi (*Rivista di numismatica*, anno III, fasc. I).

STÜCKELBERG (E. A.). Die Verwendung der Münze in der Dekoration (*Zeitschrift für Numismatik*, XVII, 2).

VALLENTIN (R.). Les écus d'or avignonais du pape Paul III - 1535 (*Annuaires de la Société française de Numismatique*, 1890, Janvier, Février).

WESSELY. Neue Stiche und Radirungen (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft I-III).

VI

Industrie artistiche, costume

ARGNANI (Federico). Faenza e Cafaggiolo (*Arte e Storia*, 1890, n. 16).

BELLINI (Giuseppe Maria). Nicola da Guardiagrele e la croce processionale di S. Maria Maggiore di Lanciano (*Arte e Storia*, anno IX, num. 31).

BERTOLOTTI (A.). La ceramica alla corte di Mantova nei secoli xv, xvi e xvii (*Archivio storico lombardo*, fasc. VI).

BIADEGO (Giuseppe). L'Arte degli orefici in Verona. Memoria (Estratto dagli *Atti dell'Accademia d'agricoltura, arti e commercio*, vol. LXVI, serie III). Verona, stab. tipo-lit. G. Franchini, 1890, in-8, pp. 55.

BINDI (Vincenzo). Per Niccolò di Guardiagrele (*Arte e Storia*, anno IX, num. 25).

COLONNA (Nicola). L'arte del cesello in Abruzzo nel secolo xv (*Arte e Storia*, anno IX, num. 21 e 24).

DECKENSCHMUCK vom Castello nuovo zu Trient (*Mittheilungen des Tirolers Gewerbe-Vereins*, 11, 12).

FABRICZY (C. von). Der Meister des berühmten Degens Cesare Borgia's (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft V).

FRULLINI (L.). Italienische Holzsculpturen. Prima serie. Berlin, Claesen, 1890, in-fol., 20 tav. in fototipia.

GMELIN (L.). Deutsche Goldschmiede-Arbeiten im Dome von Rieti (*Zeitschrift des bayerischen Kunstgew. Vereins*, 11, 12).

— Die mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen (*Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins*, I, 2).

GOBELINSWEBEREI in Rom (*Centralblatt des Bauvereins*, 46).

HOFMANN (A.). Der « Saal » im romanischen Mittelalter (*Fachblatt für Innendekoration*, 9).

La fraglia degli orefici in Vicenza. Vicenza, tipografia di S. Giuseppe, 1889, in-8, pp. 18.

Maraschini (Lucidio). Piastrella osimana all'esposizione di ceramica di Roma 1889 (*Nuova Rivista Misena*, 1890, n. 5).

Meisterwerke aus der Blüthezeit der italienischen und französischen Buchbinderkunst (*Monatschrift für Buchbinderei*, 1890, Heft. 7).

Melani (A). Der moderne Holzschnitt in Italien (*Chronik für vervielfältigende Kunst*, III, 1-4).

Modelli d'arte decorativa: collezione di ornamenti di arte industriale. Roma, Modes e Mendel edit., 15 fascicoli con 4 tavole cromolitogr. ciascuno.

Molinier (Émile). Les arts du metal: orfévrerie, bijouterie, ferronerie, bronze; dessins et modèles (avec 200 gravures), in-8 gr.

— L'émaillerie. Paris, Hachette, in-8, pp. 355 e 71 fig.

Morsolin (Bernardo). Giorgio Capobianco (*Arte e Storia*, 1890, n. 14).

Müntz (Eugène). Les bordures des tapisseries de Raphael (*L'Art*, 1890, p. 3).

Pannella (Giac.). Il paliotto della cattedrale aprutina; studio storico artistico. Teramo (estr. dal *Corriere abruzzese*), 1890, in-4, pp. 47.

Rahm (F. R.). Das Schnitzaltar von Lavertezzo-Verzasca (*Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde*, XXIII, 2).

Reliquienschrein der heil. Taurin zu Eureux: romanische Goldschmiedearbeit (*Encyklopädie der Architektur*, 1889, tav. 70).

Rosenberg (Marc). Der Goldschmiede Merkzeichen. 2000 Stempel auf älteren Goldschmiedearbeiten. Frankfurt a. M., Keller, in-8, pp. IX-582.

Rossi (Umberto). Faenza e Cafaggiolo (*Arte e Storia*, 1890, n. 14).

Santarelli (A.). Maioliche di Forlì (*Arte e Storia*, 1890, n. 17).

Schœnbrunner (I.). Ueber den Schrottschnitt und die Technik des älteren Holzschnittes (*Chronik für vervielfältigende Kunst*, II, 12).

Salviati (G.). Venetianisches Glas (*Bayerisches Industrie und Gewerbeblatt*, 37).

Stiassny (R.). Die Kleinmeister und die italienische Kunst (*Chronik für vervielfältigende Kunst*, III, 3).

Ueber Wappen in Italien; mit 3 Tafeln (*Der Deutsche Herold*, 1890, 2).

Un document sur Benvenuto Cellini [1540-1547] (*Chronique des Arts*, 18).

VII

Arte regionale, guide, musei ed esposizioni

Ademollo (Alfonso). La cattedrale di Sovana: cenni storici ed artistici (*Arte e Storia*, 1890, n. 18).

Aldenhoven (Karl). Herzogliches Museum zu Gotha: Katalog der herzoglichen Gemäldegalerie. Gotha, 1890, in-8, pp. 136.

Anselmi (Anselmo). Il palazzo ducale di Gubbio (*Nuova Rivista Misena*, anno III, num. 11).

Arenaprimo (Gius.). Sull'ordinamento del museo comunale di Messina. Relazione I. Pinacoteca. Messina, Tip. Filomena, in-4, pp. 12.

Bergamaschi (G.), Monumenti cremonesi (*Arte e Storia*, anno IX, num. 9).

Bertoglio-Pisani (N.). Un nuovo ed un vecchio museo. Milano, Hoepli, in-16, pp. 86.

Bevilacqua (G.). Cenni storico-artistici sulla chiesa dell'abbazia di Chiaravalle (*Nuova Rivista Misena*, anno III, num. 4).

Bianconi (G.). Deruta: monografia della terra e del comune. Torino, Unione tip. editr., 1890, in-8. pp. 35 e 4 tav.

Boito (Camillo). La basilica di S. Marco in Venezia illustrata nell' arte e nella storia da scrittori veneziani, sotto la direzione di Camillo Boito. Parte II. Venezia, F. Ongania edit., 1890, in-fol., pp. 21-219, con illustr.

— La basilique de S. Marc à Venise étudiée au double point de vue de l'art et de l'histoire. Trad. par Alfr. Cruvellie. I partie. Venise, F. Ongania édit., 1890, in-8, pp. 226.

Carocci (Guido). La Chiesa di S. Trinita e il suo restauro (*Arte e Storia*, anno IX, num. 27).

Bollettino della Consulta del Museo archeologico in Milano (Brera), anno 1889. Milano, tip. Bortolotti di G. Prato, 1890, in-8. pp. 44 con 10 illustr. e 5 tavole fuori testo.

Castan (A.). Les premiers installations de l'Académie de France à Rome, d'après le plus ancien inventaire du mobilier et des travaux de cette institution. Besançon, imprim. Dodivers, 1890, in-8, pp. 44.

Catalogo della collezione A. Ponsot di Bologna. Prima parte: Quadri antichi, Porcellane, Maioliche, Mobili, Armi, oggetti diversi, Libri (Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon). Milano, tipogr. Luigi di Giacomo Pirola, 1890, in-4, pp. 74, con 15 tavole in fototipia.

Catalogue des tableaux anciens et modernes, objets d'art et de curiosité composant la collection du feu M. Walther Fol. Rome, établissement typographique italien, 1890, in-8, pp. 74.

Ciavarini (Carisio). La chiesa di S. Pietro sul monte Cònero nella provincia di Ancona, degna di essere annoverata fra i monumenti nazionali (*Arte e Storia*, anno IX, num. 20).

Cilleni Nepis (C.). Il tempio di Polenta pr. Bertinoro. Forlì, Bordandini, 1890, in-4, pp. 21.

Engerth (Ed. R. von). Die Kaiserliche Gemälde-Galerie (Belvedere) in Wien. Eine Anzahl der hervorragendsten Gemälde alter Meister in Heliograv. nach direkten photogr. Aufnahmen von I. Loewy. Fasc. I, Wien, Loewy, in-fol., pp. 5 e tav. 5.

Erculei (Raffaele). La villa di Giulio III: suoi usi e destinazioni (*Nuova Antologia*, XXXVI, 3).

Exposition d'architecture à Turin en 1890 (*Courrier de l'Art*, 1890, num. 26).

Ferri (P. N.). Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla Galleria degli Uffizi, compilato ora per la prima volta. Fasc. I. Roma, tip. Bencini, 1890.

Frimmel (Theodor). Gemäldesammlungen in Wien; Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft I-III, IV).

Frizzoni (G.). Nouvelles acquisitions au Musée Poldi Pezzoli à Milan (*Chronique des Arts*, 1890, n. 16).

— Photographische Aufnahmen und neue Erwerbungen des Museo Poldi Pezzoli zu Mailand (*Kunstchronik*, Neue Folge, I, 19).

Führer durch die Museen in Hannover und Herrenhausen. Hannover, Schmorl und von Seefeld, 1890, in-8, pp. 32.

G. B. Catalogue de la Galérie R. de Venise. Venise, L. Merlo, 1890, in-16, pp. 199, con illustr.

Gatti (Ang.). Guida del cimitero di Bologna, detto la Certosa. Bologna, Andreoli, 1890, in-16, pp. 119.

Gherardi (Ettore). Guida d' Urbino. Urbino, tipografia della Cappella, 1890.

Guida di Catania e dintorni. Quarta ediz. Catania, Giannotta, 1890, in-16, pp. xi-186 con illustr.

Guida del palazzo comunale di Siena. Siena, Nava, 1890, in-16, pp. 49.

Jacobsen (Em.). Paris: Versteigerungen im Hôtel Drouot (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIII, Heft IV, V).

Joppi (Vincenzo). Secondo contributo alla storia dell'arte del Friuli ed alla vita dei pittori ed intagliatori Friulani (*Archivio Veneto*, vol. XI, Miscellanea).

Magherini Graziani (Giovanni). Guida artistica commerciale della ferrovia Arezzo-Fossato. Città di Castello, S. Lapi edit., 1890, con carta geografica e piante.

Maionica. Aquileia: Nachrichten über das K. K. Staats-Museum (*Mittheilungen der K. K. Central Commission*, Neue Folge, XVI, 1).

Mazzarosa (Antonio). La pieve e il paese di S. Pancrazio in provincia di Lucca (*Arte e Storia*, anno IX, num. 20).

Melani (A.). Esposizione speciale d'architettura a Torino (*Arte e Storia*, anno IX, num. 5).

— Le musée Poldi Pezzoli à Milan (*Revue des Arts decoratifs*, nov. 1890).

Meomartini (Almerico). I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento, lavoro storico, artistico, critico. Benevento, tip. di Luigi de' Martini, 1889-90, con illustr.

Molinier (Émile). Le musée Poldi-Pezzoli à Milan (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, 30).

Raimondi (G.). Exposition industrielle de la ville de Rome (*Courrier de l'Art*, 1890, n. 24).

Rendiconto della solenne inaugurazione della prima esposizione italiana d'architettura in Torino. Torino, Roux, 1890, in-8, pp. 37.

Reycend (G. A.). L'esposizione d'architettura a Torino (*Arte e Storia*, anno IX, num. 8).

Rizzini (P.). Illustrazione dei civici musei di Brescia. (Dai Commentari dell'Ateneo). Brescia, dalla tipografia F. Apollonio, 1889, in-8, pp. 99, con 4 tavole in fototipia.

Rossi Scotti (L.). Come Perugia per istoria, monumenti, tradizioni, per lunga serie d'artisti, per topografica ubicazione possa considerarsi quale cuna e palladio delle arti belle nell'Umbria; discorso. Perugia, Bartelli, 1890.

Rubbiani (Alfredo). Cronaca dei lavori di restauro alla chiesa monumentale di S. Francesco di Bologna; illustrata con fotografie, disegni, notizie storiche. Bologna, Zanichelli, 1890, in-4, pp. 21.

Saccardo (P.). I restauri della basilica di S. Marco nell'ultimo decennio. Venezia, tip. Emiliana, in-4, pagine vi-63.

Tango (G.). L'esposizioni speciali d'architettura (*Arte e Storia*, anno IX, n. 9).

Venturi (Adolfo). La galleria del Campidoglio (« Collezione Edelweiss » n. 1). Roma, Società Laziale, 1890, in-16, pp. 77, con 4 tavole in fototipia.

— La galleria Vaticana (« Collezione Edelweiss » n. 2). Roma, Società Laziale, 1890, in-16, pp. 63, con 4 tavole in fototipia.

— L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este. Bologna, 1890.

Voluntas. Il museo provinciale di Bari (*Arte e Storia*, anno IX, num. 21).

Ziegler (C.). Catalogue de la riche collection d'armes antiques, du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes et des rares objets d'art appartenant à m. le chev. Raoul Richards. Rome, Imprim. edit. Romana, 1890, in-4, pp. xvi-251 e 29 tavole in fototipia.

Wyndham Cronly. The Capitol: descriptive catalogue, with appendice of the studios of the principal artists in Rome after off. documents. Rome, Piale, 1890, in-16, pp. 172.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Editrice Laziale.


GIVDIZIO VNIVERSALE
DI
MINO DA
FIESOLE
PAVLVS II

NEL MONVMENTO

DI PAOLO II

(ora nelle grotte Vaticane)

DANESI INC. ROMA



FOTOTIP, A. DEMARCHI – MILANO. (*Da una fotog. di C. Marcozzi*).

PINACOTECA DI BRERA. — GAUDENZIO FERRARI — MAD. COL BAMBINO.



FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO. (Da una fotog. di C. Marcozzi).

Pinacoteca di Brera. — PARIS BORDONE — La Seduzione.


UNIVERSITY OF CHICAGO
21 540 447